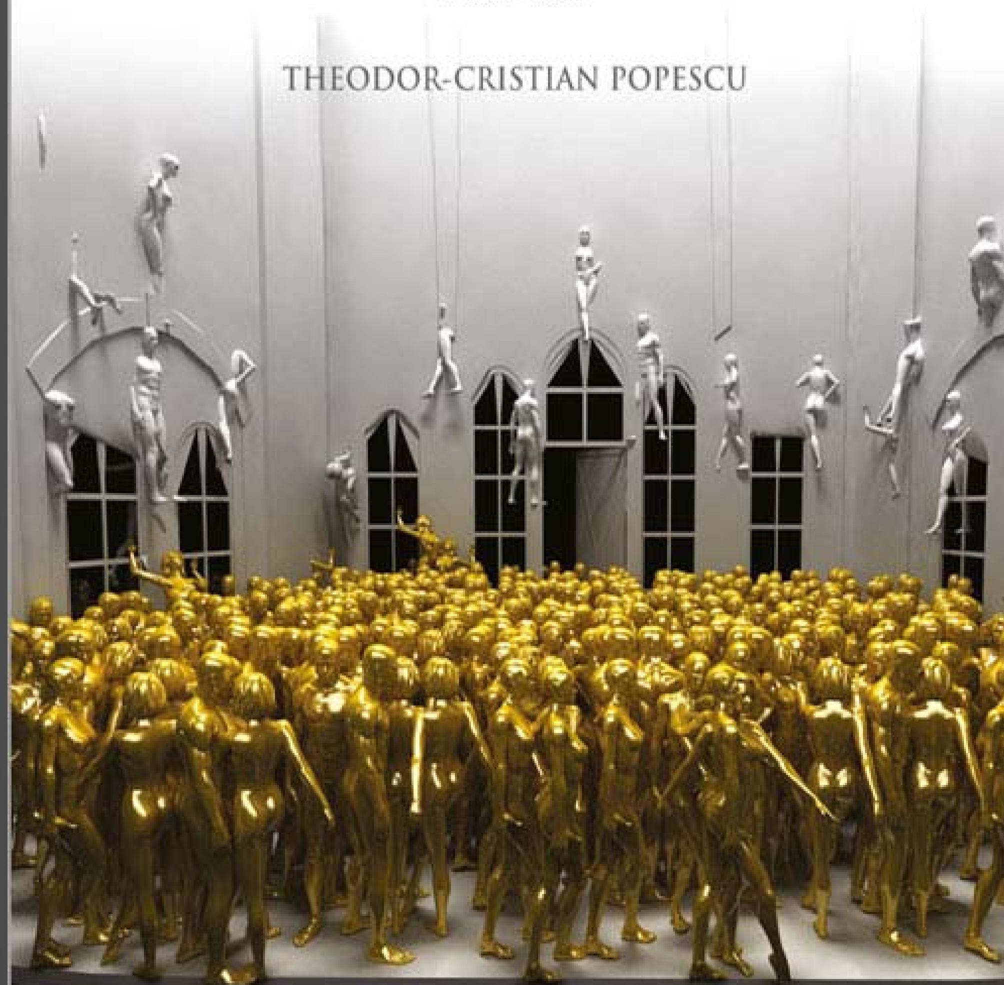
SURPLUS DE OAMENI SAU SURPLUS DE IDEI

PIONIERII MIȘCĂRII INDEPENDENTE ÎN TEATRUL ROMÂNESC POST 1989

THEODOR-CRISTIAN POPESCU



LiterNet.ro 2014

Redactor: Răzvan Penescu rpenescu@liternet.ro
Format .pdf Acrobat Reader: Iulia Tomescu
Corectură: Irina Zlotea

Desen copertă: Cosmin Florea
Prima ediție a acestei cărți a apărut pe hârtie în 2012 la Editura Eikon, Cluj.

ISBN: 978-973-122-092-5

Editura LiterNet
http://editura.liternet.ro / office@liternet.ro

THEODOR-CRISTIAN POPESCU
Surplus de oameni sau surplus de idei
Pionierii mişcării independente în teatrul românesc post 1989

Motto*:*
„The way we are living,
timorous or bold,
will have been our life.”

(Seamus Heaney)

CUPRINS

Ce fel de independență? (introducere)

Câteva întrebări privind noțiunea de eşec în legătură cu teatrul independent românesc al anilor nouăzeci

Către sfârşitul anilor 1990, noțiunea de „eşec” este pe buzelor multora dintre cei mai vizibili creatori din teatrul independent.

În 1999, după zece ani de la prăbuşirea comunismului în România, contextul general nu este deloc unul optimist.

Ca toate societățile foste comuniste, şi cea românească este politizată excesiv. Prima jumătate a deceniului stă sub semnul „polarizării radicale” a societății româneşti în două tabere: una a celor percepuți ca profitori ai fostului regim comunist şi o alta a celor percepuți ca victime ale fostului regim. Confruntarea e aprigă, societatea dă în clocot, se fac auzite cu preponderență „discursuri exaltate” într-un „dezmăț al emotivității”.[1]

Guvernarea CDR-PD-UDMR, ajunsă la putere în 1996 cu un mesaj construit în jurul noțiunilor de „morală” şi „competență”, deşi îşi plasează oamenii în punctele cheie ale sistemului social, lasă impresia că nu reuşeşte să „schimbe la față” România. Preşedintele Emil Constantinescu se declară blocat de fosta „nomenclatură” şi de fosta Securitate şi ia decizia de a nu mai candida pentru un nou mandat.

Ex-comuniştii par a controla noua realitate democratică şi capitalistă, şi asta nu numai în România:

„În timp ce eroii protestelor anticomuniste continuă să viseze la o societate bazată pe justiție, onestitate şi solidaritate, ex-comuniştii se dovedesc capabili să se adapteze fără dificultate noilor reguli capitaliste. Paradoxal, în noua condiție postcomunistă, anti-comuniştii se plasează de partea visului utopic al adevăratei democrații, în timp ce ex-comuniştii îmbrățişează realitatea crudă a eficienței de piață, cu tot cu corupția şi loviturile sub centură aferente.”[2]

Minerii se lansează în mai multe expediții „de restabilire a ordinii” spre Capitală, cu consecințe dezastruoase. La cea de-a şasea „mineriadă” se confruntă cu jandarmii în județul Olt; televiziunile preiau imaginile apocaliptic-ridicole, cu aer medieval, vorbind despre „luptele” de la Costeşti şi Stoeneşti şi „pacea” de la Cozia. În timp ce bănci cunoscute (Dacia Felix, Bancorex, Bankcoop, Banca Internațională a Religiilor) şi fonduri de investiții ce îşi cultivaseră o aparență de soliditate (SAFI, FNI, FDF, etc) se prăbuşesc zgomotos, luând cu ele economiile populației, presa descoperă avioane militare ce aterizează încărcate cu țigări de contrabandă pe principalul aeroport al țării.

Corupția pare endemică.

Mulți aleg să trăiască în altă parte: România devine una dintre țările care dau într-un timp scurt o emigrație importantă, recensământul din 2002 documentând peste un milion de cetățeni români stabiliți în străinătate în ultimul deceniu.[3]

În 1999, bugetul culturii reprezintă 0,10% din produsul intern

---

[1] „(...) discursul e exaltat, năbădăios, ultimativ. El nu exprimă raționamente, ci stări. Sîntem cu toții «porniți», «apucați», patetici; nimeni nu reflectează, pentru că toți ştim deja. Manevrați de pasiuni, luăm discernământul drept o concesie şi analiza drept pasivitate elitistă. Pe scurt, după înghețul totalitar, ne topim într-un dezmăț al emotivității, reacționînd prin ură sau iubire acolo unde n-ar fi nevoie decât de judecata noastră limpede.”, Andrei Pleşu, „Dilema cea de toate zilele”, în *Dilema* # 1, 14 ian. 1993, p. 3

[2] Slavoj Žižek, „Post-Wall” în *London Review of Books*, vol. 31, # 22, Londra, 2009, p. 10

[3] V. www.recensamantromania.ro

brut, iar ministrul Ion Caramitru este interpelat în Parlament privind starea de „faliment general” a culturii române.[4]

În aceste condiții, instinctele de supraviețuire se ascut, iar sistemul teatrelor de stat se închide în el însuşi: la un sondaj realizat de Ministerul Culturii printre angajații teatrelor instituționalizate, majoritatea covârşitoare declară că vrea să păstreze statu-quoul.

Teatrul românesc, ca instituție de stat, este terenul unui experiment care încearcă să îmbine forme socialiste de organizare a muncii, bazate pe colective, cu unele capitaliste, caracteristice unei piețe libere, bazate pe exploatarea potențialului individual.

Din punct de vedere economic, pentru că funcționează în sistem de repertoriu, păstrând spectacolele realizate timp de mai mulți ani şi programând reprezentațiile în alternanță, teatrul de stat are nevoie de o trupă de actori şi tehnicieni, pe care să se poată baza. Iar sistemul cel mai ieftin din punctul de vedere al statului-finanțator este cel în care nici actorii, nici personalul tehnic, nu-şi pot negocia participarea, ci se prezintă în bloc „la serviciu”, oferindu-li-se în schimb un salariu lunar fix, pe categorii. De aceea, în bugetul unui teatru, fondul de salarii e sacrosant, directorul neputând schimba destinația unei sume de bani din acest fond. El se comportă cu un regizor sau scenograf invitat, ca un manager cu puteri reale, negociind un contract de drepturi de autor, dar cu un actor sau tehnician din subordine, ca un administrator care nu poate decât eventual premia sau sancționa un angajat pe care l-a moştenit şi pe care îl transmite mai departe.[5] Astfel, persistă o anumită confuzie în ceea ce priveşte strategia unui director: va reuşi să invite (şi să plătească) actori capabili să servească o anume viziune sau îşi va limita viziunea la ceea ce pot cei pe care statul îi plăteşte oricum în instituția pe care o conduce? Cu alte cuvinte, se va comporta ca un manager cultural sau ca un administrator?[6]

Aşadar, angajații teatrelor, în principal actori şi tehnicieni, aleg să nu se schimbe nimic în această formulă de organizare a activității lor. Dar metodologia sondajului e discutabilă, căci pe de-o parte, un astfel de răspuns e previzibil atât timp cât actorii şi tehnicienii nu trăiseră şi experiența unor alte sisteme de organizare a activității teatrale, iar pe de altă parte, faptul că sondajul nu i-a inclus şi pe actorii (tot mai mulți către sfârşitul deceniului) neangajați permanent în teatre sau care au ales să iasă dintr-o astfel de structură, pune sub semnul întrebării dorința Ministerului Culturii de a afla părerea unei întregi categorii profesionale, şi nu numai a celor prinşi în sistem. Ministerul a continuat însă să se comporte față de artiştii neangajați la stat ca şi când aceştia nu există.[7]

În acelaşi timp, o categorie profesională trebuie să-şi definească singură interesele şi să se lupte pentru realizarea unui cadru legal care să-i dea şansa realizării acestor interese. Or, actorii profesionişti români nu s-au adunat într-o organizație națională care să definească nişte standarde ale practicării libere a acestei profesii. În alte țări, creatorii de teatru sunt grupați în

[4] Nicolae Popa (deputat), interpelare înregistrată la Camera Deputaților cu # 603B/20 oct. 1999.

[5] „Relația dintre Teatru şi Bani este şi una de organizare în acelaşi timp. Câtă vreme fenomenul teatral nu îşi precizează elementele concrete ale orientării sale artistice, formele de organizare nu pot fi decât anemice, lesne controlabile de către Stat, tentative, unele fără viitor.”, M. Popescu, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, Bucureşti, Unitext, 1997, pp. 87-88

[6] Cf. Theodor Cristian Popescu, „Actor” în *Teatrul azi* # 8 9 10/2009, p. 201

[7] Cf. Theodor Cristian Popescu, „2000”, în *Scena* # 20, dec. 1999, p. 11

uniuni profesionale care le apără în multiple feluri interesele: contracte-cadru pentru diferitele domenii de activitate (teatru, cinema, radio, televiziune, publicitate) fixând onorariile minime în funcție de bugetul proiectului şi caracteristicile producătorului (profit/non-profit, buget de operare anual, etc.), urmărirea colectării drepturilor provenite din exploatarea, difuzarea şi revânzarea produsului artistic, un statut din punct de vedere fiscal asimilat persoanelor fizice autorizate (dând dreptul la deduceri de cheltuieli din baza veniturilor impozabile), organizarea de ateliere de dezvoltare profesională, emiterea de buletine de informare periodice privind oportunitățile profesionale, reglementarea condițiilor profesionale (asigurări medicale, contribuții sociale, dreptul la pauză şi odihnă, etc.). Neasociindu-se liber pentru a-şi apăra interesele, actorii au rămas expuşi abuzurilor (tratament discriminatoriu față de colegii lor străini, drepturi din publicitate niciodată urmărite şi colectate, contracte abuzive, etc.).

La toate acestea se adaugă şi o anumită jenă a multor artişti, fără experiență pe o piață liberă, în a-şi negocia onorariile. Unui artist abia ieşit din comunism i se pare adesea că preocuparea față de câştigul material îi afectează cumva imaginea de „slujitor al artei”, sau, pur şi simplu, e nepriceput în a negocia şi nu-şi cunoaşte drepturile. Deşi „*Legea dreptului de autor*” intră în vigoare încă din 1996, puțini o studiază, o înțeleg şi o folosesc în avantajul lor. Majoritatea oamenilor de teatru acceptă orice tip de contract i se propune, cedându-şi cu uşurință drepturile în favoarea instituțiilor româneşti sau străine: în 1999 am acceptat cu toții, pe loc, de exemplu, să ni se filmeze reprezentația din cadrul Bienalei de la Bonn cu spectacolul „*Eu când vreau să fluier, fluier...*”, de către o televiziune germană, fără să fim remunerați în niciun fel.

Sunt numeroase cazurile în care „colaboratorii” sunt plătiți cu mari întârzieri, în condițiile în care onorariile ce li se oferă se devalorizează rapid din cauza inflației ridicate. Condiția de artist liber apare astfel ca deosebit de riscantă din punct de vedere financiar.

Prin urmare, nici măcar un singur teatru organizat în sistem de repertoriu cu trupă permanentă nu îşi schimbă tipul de organizare a producției şi difuzării teatrale în anii nouăzeci. Modelul instituțional susținut de către stat rămâne unic, moştenind şi administrând în exclusivitate infrastructura teatrală.

Noțiunea de „eşec” şi-o asumă aşadar, tot mai mulți artişti ce se manifestaseră independent; nou-apăruta revistă, *UltimaT*, vorbeşte încă de la primul ei editorial despre „genealogia ratată” a alternativei teatrale şi despre „neliniştea creatoare, interogația riscantă, voința de a sluji dureri acute”, ca despre o „febră ultimativă”: „Nu poți, fireşte, desfăşura un exercițiu critic alternativ, în lipsa unei alternative a practicii teatrale. Dar dacă te-ai săturat să tot scrii la fel, despre spectacole care uzează de aceleaşi şi aceleaşi mijloace şi tehnici (de mult devenite istorie) şi se raportează la acelaşi public la care se raportau teatratorii anilor ’60? Ne aflăm în anul 1999 – nu e de ici-colo asumarea acestei cifre cu trimiteri apocaliptice – moment în care, în pofida eforturilor de aproape un deceniu, alternativa în teatrul românesc se revendică de la o genealogie ratată.” [8]

Dar, de fapt, despre ce vorbim atunci când vorbim despre eşecul teatrului independent în anii nouăzeci?

Despre eşecul de a fi creat o alternativă puternică la practicile din instituțiile teatrale de stat?

Despre eşecul de a-şi fi putut imagina instituții independente la fel de vizibile şi prestigioase precum cele de stat?

Despre eşecul de a fi instituit un sistem de acces la fonduri publice pe bază de proiect, adică de a impune o subvenție a ideii

[8] *UltimaT* # 1, 1999, p. 3

şi nu a instituției?

Despre eşecul inițiativelor independente de a se organiza, susține şi apăra între ele, constituindu-se într-o platformă-rețea?

Sau despre eşecul mişcării teatrale româneşti în ansamblu, de a înțelege, încuraja şi accepta mai devreme formele de manifestare independente ca fiind o necesitate organică, o atitudine naturală?

Puțini autori fac referință la aceste probleme în cadrul unei priviri de ansamblu asupra teatrului românesc al acelor ani.[9] Alte, de asemenea puține, informații sunt conținute în articole disparate din presa scrisă, majoritatea acelor publicații încetându-şi apariția.

În aceste condiții, modalitatea principală de investigare a acestui trecut recent o constituie istoria orală – interviurile personale cu cei implicați, fie ca participanți, fie ca observatori avizați – şi propria mea mărturie, a unuia aflat în acei ani în ambele ipostaze.

Ipotezele pe care ajung să le formulez se constituie într-o încercare de definire a unei genealogii (ratată sau nu, vom vedea) a inițiativelor independente din teatrul românesc post 1989.

Mă concentrez exclusiv asupra primului deceniu, atunci când toate aceste inițiative se constituiau în „începuturi” cu aer de pionierat. Ce atitudini au avut creatorii de teatru care au ales să se manifeste independent în acei ani, ce strategii au adoptat, cu ce impact? Care sunt modelele ce s-au impus şi au trecut, mai mult sau mai puțin transformate, în cel de-al doilea deceniu?

[9] În principal Miruna Runcan, Marian Popescu şi Anca Măniuțiu.

Independent, alternativ, experimental

În presa anilor nouăzeci, dar şi mai târziu, termenii de independent, alternativ şi experimental sunt folosiți adesea într-un mod oarecum confuz şi interşanjabil pentru a caracteriza inițiativele teatrale din afara sistemului instituționalizat. În această lucrare, folosesc în principal termenul de independent, considerându-l ca fiind cel mai mic numitor comun al acestor inițiative, altminteri foarte diferite una de alta.

Teatrul experimental nu presupune neapărat noțiunea de independență, ci pe aceea de cercetare. Într-un anume sens, desigur, orice proiect artistic implică un oarecare grad de cercetare, dar noțiunea de teatru experimental cred că se poate aplica mai ales unei activități de tip laborator, ce urmăreşte cu predilecție descoperirea de noi mijloace de expresie teatrală şi care poate fi (şi a fost, câteodată) găzduită foarte bine şi de structura teatrală de stat (cazul lui Jerzy Grotowski în Polonia, respectiv al lui Aureliu Manea la noi). Iar despre cercetare teatrală se poate vorbi mai extins sau mai restrâns: „Conceptul poate fi diluat, extins (pentru Brecht, orice teatru non-aristotelic era experimental), sau, dimpotrivă, restrâns la anumite experiențe teatrale punctuale, care vizează fie activitatea dramaturgică şi scenică în totalitatea ei (e cazul primului studio experimental din istoria teatrului, înființat în 1905 de Stanislavski, pe lângă Teatrul de Artă din Moscova şi încredințat discipolului său dizident, Meyerhold, care pune în scenă aici un text de Maeterlinck, fără ca spectacolul să iasă, însă, la public), fie doar o parte a procesului scenic (textul, ca la futuriştii italieni sau ruşi), arhitectura şi scenografia (vezi Gropius), costumele şi gestualitatea (Oskar Schlemmer şi experiențele de la Bauhaus).”[10]

[10] Anca Măniuțiu, „O încercare de panoramare a fenomenului teatral

Subvenția regulată şi un cadru ce protejează artiştii pot ajuta, în principiu, cercetarea. Uneori teatrele de stat creează programe speciale sau substructuri aparte (cum e Centrul de Cercetare şi Creație Teatrală „Ion Sava” al Teatrului Național Bucureşti) pentru a propune un cadru în care se pot dezvolta formule de teatru experimental. Acesta are rolul de a trimite un semnal de avertizare publicului şi criticii şi de a ridica o parte din presiunea „succesului” de pe umerii artiştilor participanți. În general, proiectele teatrale ce conțin o doză considerată ridicată de experiment sunt propuse într-un spațiu performativ mai mic (de tip studio, sală mică, etc.), beneficiază de un buget redus şi sunt în „minoritate vizibilă” în schema repertorială – „în doze mici, ca cianura”, clarifică directorul unui teatru bucureştean.[11]

În ce priveşte teatrul independent, e drept că adeseori acesta experimentează mai mult decât cel de stat: fie alcătuind distribuții cu actori care nu ar putea fi parteneri în acelaşi spectacol, angajați fiind în teatre diferite (cazul practic al cvasitotalității producțiilor independente şi una dintre motivațiile principale pentru mulți artişti, această dorință de a crea un cadru în care se pot întâlni cu cei cu care doresc realmente să colaboreze), fie propunând texte ce nu ar fi cu uşurință acceptate în repertoriile instituțiilor de stat, fie utilizând spații de joc „neconvenționale” (de multe ori prin forța lucrurilor, neavând acces la infrastructura monopolizată de teatrele de stat), fie propunând formule hibride (teatru – dans – muzică – imagine – film – internet), fie – lucrul poate cel mai important – construind raporturi noi cu publicul vizat.

Dar aceste formule nu definesc în niciun caz exclusiv teatrul independent; ele transgresează teritoriile teatrale dintr-o parte în alta, uneori atunci şi acolo unde pare mai improbabil, căci cultura teatrală românească a anilor nouăzeci stă sub semnul dominației regizorului şi aceia dintre ei care sunt preocupați de experiment găsesc, în principiu, pârghiile ca să-l propună. De aceea nu voi întrebuința termenul de teatru experimental interşanjabil sau exclusiv asociat cu teatrul independent.

Problema cu noțiunea de teatru alternativ e că ea trebuie raportată permanent la tipul de teatru față de care se defineşte ca alternativă. În culturile teatrale în care teatrul independent a putut să apară şi să se dezvolte – limitat – încă din timpul comunismului, cum ar fi cea maghiară şi cea polonă, noțiunea de teatru alternativ e utilizată curent şi implicit pentru totalitatea manifestărilor teatrale independente. În contextul în care exista un singur model profesionist acceptat oficial, cel al teatrului de stat în sistem de repertoriu, teatrul alternativ se referă în special la teatrul generat în mediile universitare, neprofesionist, dar impunând o conotație nobilă conceptului de „amator” – asociat, în acest caz, cu căutarea unui limbaj nou, un „altfel” de limbaj, ceea ce îndreptățeşte denumirea de „alternativ”.

Cu alte cuvinte, teatrul alternativ se constituie ca opoziție la un altul, fără însă a-l deteritorializa pe acesta, se manifestă în alte spații, îşi generează propriile festivaluri separate, îşi caută un alt limbaj şi e practicat de artişti care nu urmăresc o carieră profesionistă în domeniul teatral. Probabil că, oricum, termenul de „independent” ar fi pus probleme în a fi acceptat ca definind oficial o astfel de practică în timpul comunismului.

În România nu a existat în perioada socialistă o astfel de filieră alternativă puternică în mediul universitar, un contra-exemplu singular fiind Teatrul Studențesc „Podul” ce funcționa în clădirea Casei de Cultură a Studenților „Grigore Preoteasa” din Bucureşti, sub conducerea regizorului Cătălin Naum. Acesta nu a dezvoltat însă o practică teatrală alternativă,

independent din România, 1990-2005”, în *Viața teatrală în şi după comunism*, Cluj, Ed. Efes, 2006, p. 392

[11] Mircea Diaconu de la Teatrul „Nottara”.

ci s-a constituit mai curând într-un mediu artistic semi-profesionist, un fel de pepinieră din care majoritatea tinerilor migra mai devreme sau mai târziu înspre Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică. Prin urmare, pentru teatrul independent românesc, care nu poate lua naştere decât după 1989, acest fel de a se defini îmi apare mai degrabă ca limitativ, atât estetic (căci ceea ce e azi alternativ poate deveni mâine „mainstream" într-o realitate liberă şi în schimbare)[12], cât şi instituțional (la un moment dat, un astfel de organism putând dobândi acces la fondurile publice).

De aceea, cred că noțiunea de teatru independent poate acoperi exemplele analizate în această lucrare, dacă acestea îndeplinesc condițiile minimale formulate de Emina Višnić, o personalitate recunoscută în domeniul politicilor culturale independente.

Pentru ea, noțiunea de „cultură independentă" face referință, în sens larg, la „[...] organizațiile care:

a) nu au fost înființate de către Stat sau de către o altă organizație din afara lor, ci s-au fondat singure;
b) îşi stabilesc în mod independent structura organizațională, corpul de membri, precum şi regulamentul de administrare şi luare a deciziilor;
c) nu depind nici de Stat şi nici de alte organizații în ceea ce priveşte conținutul programelor proprii sau finanțarea."[13]

Prin urmare, mă voi opri în această lucrare doar asupra inițiativelor ce s-au structurat într-un organism care îndeplineşte aceste trei condiții minimale şi căruia îi voi atribui calitatea de „independent".

[12] „Alternativă etică, estetică şi economică, prin urmare, al cărei început, de pildă, autorul articolului din *Dicționarul* lui Michel Corvin îl plasează în America anilor '50 (odată cu tentativele a numeroase trupe de a se elibera de sistemul Broadway), uitînd probabil de experiențele lui Meyerhold din anii 1910-1917 – când, în paralel cu activitatea de prim regizor al teatrelor imperiale din Sankt Petersburg, artistul îşi creează un studio de teatru, alternativ *avant la lettre*, unde montează semnând cu pseudonimul hoffmannian Doctor Dapertutto – sau de demersul lui Jacques Copeau, care fondează în 1913 teatrul Le Vieux Colombier, menit să răspundă exigențelor sale morale şi artistice. Teatrul alternativ are prin urmare o istorie mai veche decît s-ar putea crede.", Anca Măniuțiu, „O încercare de panoramare a fenomenului teatral independent din România, 1990-2005", în *Viața teatrală în şi după comunism*, Cluj, Ed. Efes, 2006, p. 392

[13] Emina Višnić (edit.), *A Bottom-up Approach to Cultural Policy-Making, Amsterdam-Bucharest-Zagreb*, policiesforculture, 2008, p. 10

Contextul teatral românesc al anilor nouăzeci

Conceptul de „rezistență prin cultură”. Privirile înspre trecutul interbelic şi prezentul occidental

Evenimentele violente ce au dus la eliminarea lui Ceauşescu şi la prăbuşirea regimului comunist în România, violențele contra reconstituirii partidelor istorice, cele interetnice din martie 1990 de la Târgu Mureş, cele însoțind prima campanie electorală „liberă” din mai 1990, fenomenul Piața Universității şi „mineriadele” ce au încununat această listă de adversități brutale au polarizat la extrem societatea românească. Noua realitate a dat în clocot. Un zgomot asurzitor venea din stradă, amplificat de mass-media.

În mijlocul acestei lumi în prefacere, teatrul a părut inițial complet depăşit de situație, incapabil să țină pasul cu tempoul isteric al evenimentelor sociale, pentru a le acompania reflexiv; după ani de zile în care fuseseră reduse la jalnice simulacre, politica şi televiziunea s-au răzbunat, ocupând primul plan în viața publică.[14] Spectacolul străzii era în fine mai puternic decât spectacolul teatral.

Situația fusese radical diferită în ultimii treizeci de ani.

La mijlocul anilor cincizeci, în griul absolut al nou instalatei societăți totalitar-comuniste, Liviu Ciulei publica celebrul articol cu valoare de manifest „Teatralizarea picturii de teatru”, în care susținea necesitatea eliberării teatrului de sub povara unor decoruri care imită realitatea şi a instaurării pe scenă a unui spațiu scenografic ce promovează sugestia şi stimulii unei imaginații specific teatrale: „Teatrul, față de alte arte, este foarte generos în puterea lui de sugerare. Un amănunt, dacă este pus în valoare, ajută pe spectatori să confabuleze şi trimiterea în această lume imaginativă a spectatorului poate fi făcută cu precizie.”[15] Peste câțiva ani, în 1961, el crea spectacolul „*Cum vă place*” prin care „[...] am reuşit şi în regie o ruptură față de realismul socialist plat, impus cu severitate prin presiunea organelor de conducere ale culturii româneşti. Am creat o deschidere spre o relegitimare a convenției scenice. De aceea, cred că este cel mai semnificativ moment din cariera mea. A declanşat o cotitură spre un teatru virulent, puternic vizual, eliberând imaginația regizorală”.[16]

De fapt, prin această reteatralizare, teatrul românesc elibera nu numai imaginația regizorală, ci şi pe cea a spectatorilor, creându-şi o breşă prin care va reuşi adesea să scape constrângerilor ideologice, comunicând aluziv, esopic cu un public complice, ce va descifra imaginea scenică ca pe un careu de cuvinte încrucişate.[17] Plăcerea acestui act va fi dublă, atât pur estetică, căci merge în sensul dezvoltării unui imaginar bogat, rafinat, cu specific teatral, cât şi subversivă, căci păcăleşte adesea, prin subtilitate şi ambiguitate, cenzura comunistă, apropiindu-se de ceva resimțit ca fiind adevărat. De aceea, practicarea unui joc artistic la acest nivel va fi echivalată în

---

[14] „Cel puțin pentru luni bune de aici înainte, dar şi cu consecințe pe termen lung, teatrul avea să fie serios concurat (şi uneori pus drastic în umbră) de tovarăşii săi de moment: politica şi televiziunea.”, Maria Ghitta, „Şocul eliberării. Teatrul în anul întâi”, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în şi după comunism*, Cluj, Efes, 2006, p. 317

[15] Liviu Ciulei, „Teatralizarea picturii de teatru”, în revista *Teatrul* # 2, iun. 1956 (Liviu Ciulei şi Mihai Lupu, *Cu gândiri şi cu imagini*, Bucureşti, igloo-media, 2009, p. 53)

[16] Liviu Ciulei şi Mihai Lupu, *Cu gândiri...*, p. 66

[17] V. Marian Popescu, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, Bucureşti, Unitext, 1997

teatrul românesc cu un act de „rezistență prin cultură”, iar tipul de înscenare impus de Liviu Ciulei va dobândi valoare canonică.

Cu cât realitatea totalitară e mai cruntă, cu atât teatrele sunt mai frecventate, iar prestigiul dobândit de oamenii de teatru creşte exponențial.

Nimic mai firesc, prin urmare, decât ca anunțul revoluției să fie făcut de către un poet (Mircea Dinescu) şi de către un actor (Ion Caramitru) „pe micul ecran, acolo unde se spuneau de acum toate lucrurile importante”.[18] Actorul şi poetul care anunțaseră revoluția sunt aleşi în fruntea celor două uniuni de creație respective, dar intră şi în structurile politice ale puterii şi, ulterior, ale opoziției, urmați în curând şi de alții. „Contaminarea reciprocă dintre politică şi teatru a devenit dintr-odată vizibilă, într-o manieră spectaculoasă.”[19] Alți oameni de teatru vor alege celălalt segment al puterii, cel al faimei mediatice, şi vor deveni prezentatori sau realizatori de programe TV.

În vacarmul general, teatrul, ca fenomen, îşi pierde rapid poziția privilegiată din timpul comunismului, căci publicul nu mai dă semne că are nevoie nici de metaforă, pentru a înțelege lumea, şi nici de depresurizarea obținută prin decodificarea unor referințe încifrate la realitate, pentru a o suporta. Mai presus de orice, publicul se sparge în publicuri: complicitatea de odinioară a lăsat loc unei diviziuni agresive. Iar oamenii de teatru se simt adesea dezavantajați de raportul cu o realitate asupra căreia nu mai exercită nicio influență.[20] În fața unui fel de indecizie a politicienilor aflați la putere, sau mai curând a unei lipse de viziune privind viitorul[21], artiştii se concentrează pe aspectele specifice ale creației, întorcându-se spre ei înşişi.[22] Căutându-şi repere, ei încep să privească tot mai insistent înspre perioada „de aur” a interbelicului, cea mai productivă din punct de vedere cultural din istoria modernă a României sau înspre prezentul țărilor occidentale, cele două tipuri de realități democratice şi capitaliste ce pot fi cunoscute şi analizate prin mărturii sau experiență directă.

Înspre un singur loc refuză ei aproape constant să privească, sau nu ştiu deocamdată cum să o facă pentru a vedea ceea ce e de văzut: înspre prezentul românesc.

---

[18] M. Ghitta, *Şocul...*, p. 317

[19] Ibid., p. 316

[20] „Am crezut că toate categoriile sociale vin la teatru. (...) Şocul meu era fals, pentru că eram, la rândul meu, mutilat de o iluzie – naivă!, că sunt un fel de Maiakovski care vorbeşte mulțimilor, şi că mulțimile vibrează. A trebuit să plătesc faptul că această iluzie m-a ținut în picioare.”, Mihai Măniuțiu citat de Miruna Runcan şi C.C. Buricea-Mlinarcic, în *Cinci divane ad-hoc*, Bucureşti, Unitext, 1994, pp. 23-24; republicat de Editura LiterNet în 2007 - http://editura.liternet.ro/carte/237/Miruna-Runcan-Constantin-Cristian-Buricea-Mlinarcic/Cinci-divane-ad-hoc.html

[21] „Romania shares many experiences with other Central and Eastern European countries following the fall of their respective Communist regimes in 1989. But what may be specifically Romanian is the undecided political vision for the future of a country that restrained new opportunities for six to ten years after the events of 1989.”, Marian Popescu, „In Cinderella's Shoes: Romanian Theater Twenty Years After Communism”, în *Theater*, vol. 39, # 2, New Haven, Yale University, 2009.

[22] „Perioada 1992-1996 a fost, dintr-un punct de vedere, şi una a regresului conştiinței civice, sesizabilă de asemenea în lumea teatrului: nu o dată am auzit exprimată opinia (temerea) că artiştii trebuie să-şi «vadă de arta lor», surzi şi orbi la ceea ce se întâmplă în jur.”, M. Popescu, *Oglinda...*, p. 11

Conceptul de „criză a culturii”

Obişnuiţi să se plaseze într-o zonă de penumbră, de clar-obscur în raport cu realitatea totalitară, în care manipularea imaginarului spectatorilor se produce pe fondul atenţiei lor încordate spre a vâna aluzii, sugestii, pentru a le transforma în înţelesuri ce le alimentează „un instinct al ripostei”[23], artiştii au dificultăţi în a se replasa faţă de o realitate nouă, în permanentă mişcare şi prefacere, formată ea însăşi aproape exclusiv din conflicte şi proteste. Teatrului i se răpeşte astfel rolul cu care era obişnuit.[24] Oamenii de cultură încep să se simtă respinşi, ignoraţi, îndepărtaţi din centrul vieţii sociale (cu excepţia celor ce au optat pentru acţiune directă, în politică sau media), cuprinşi de un sentiment de inutilitate. Ei par a fi pierdut cheia de comunicare cu restul societăţii, un fenomen care se petrece şi în alte ţări recent ieşite din comunism, creatoare de mişcări teatrale majore: „Se poate spune că noi avem acum cel mai a-social public şi cel mai a-social teatru din toată Europa. Cândva teatrul a înlocuit – cu destulă stângăcie – societatea civilă. Dar în vremurile noi, de libertate, el nu a reuşit să devină o parte organică, integrată, a societăţii care se naşte”, scrie Marina Davîdova despre teatrul rus post-sovietic.[25]

Intrăm în era „crizei culturii”.

[23] „Constrânsă, în bună măsură, la a supravieţui, cultura, teatrul în special, a dezvoltat mai degrabă un instinct al ripostei decât o liberă dezvoltare, firească, a potenţelor sale creatoare. Privilegiul teatrului de a exista prin contact public a fost, la noi, o sursă a medierii adevărului expus aluziv.”, *ibid*., p. 25

[24] „Moartea lui Ceauşescu a răpit teatrului rolul său protestatar.”, *ibid*., p. 22

[25] Marina Davîdova, *Sfârşitul unei epoci teatrale*, Bucureşti, Nemira, 2006, p. 25

Senzaţia generală a celor mai importanţi regizori români activi în acei ani e că trebuie să-şi reinventeze limbajul teatral şi să-şi redefinească raportul de comunicare cu publicul:

- Mihai Măniuţiu – „M-am decis, atât cât pot eu face, să nu mai continuu metafora şi/sau aluzia, ci să fac un teatru direct. [...] Trebuie să găsim un mod de a exista care să ne demonstreze vitalitatea. Eu nu mai cred în metafore şi aluzii, cum spuneam. Cred că trebuie să trecem, cu toţii, printr-o perioadă de dezgolire.”[26]
- Alexandru Dabija – „[...] vreau să lucrez printr-un limbaj simplu, şi când spun simplu, mă gândesc la ceva foarte redus, până spre zona reducerii reacţiei umane la sărăcia cu duhul. Chiar o exagerare a elementarităţii...

  [...] Da, ar fi vorba de o animalizare a relaţiilor şi limbajelor. Cred că, oricum, ăsta e şi drumul către care ne îndreptăm, c-o recunoaştem sau nu; dar ne ducem cu tot cortegiul, cu surle şi trâmbiţe, cu fax-uri şi calculatoare... Frumos alai...”[27]
- Victor Ioan Frunză – „mi se pare că stadiul în care ne aflăm cu toţii este unul în care se cere, din toate părţile, o remodelare, o regândire a limbajului teatral ca atare. [...] cred că lucrurile trebuie redefinite [...] regândind mijloacele, raporturile dintre teatru şi lume, chiar raporturile dintre teatru ca instituţie şi oraşul în care se găseşte... Fiecare dintre noi simte că un mod de viaţă, un mod de organizare, nişte habitudini, chiar şi habitudinile de gândire şi de cunoaştere, se sfârşesc, se sting, se duc către altceva. Proporţiile acestui fenomen sunt imense, iar teatrul n-a intrat încă şi ar trebui să intre, în rezonanţă cu

[26] M. Runcan, C.C. Buricea-Mlinarcic, *Cinci...*, p. 25

[27] *Ibid*., p. 116

el, altminteri nu putem transgresa către un răspuns.”[28]

- Tompa Gábor – „[...] impresia mea este că drama nu mai poate fi forma cea mai adecvată pentru a exprima lumea contemporană. Se tinde oarecum spre eseu... Cred că suntem în situația unei căutări de limbaj...”[29]
- Andrei Şerban – „Am senzația că totul trebuie luat de la capăt. Cum? Nu ştiu. Ştiu, însă, că trebuie neapărat să facem ceva. De asta am şi acceptat direcția Teatrului Național.”[30]
- Lucian Giurchescu – „Trebuie să regândim metafora, să regândim forma de expresie...”[31]
- Valeriu Moisescu – „Libertatea este mai grea decât constrângerea.”[32]

Această observație-sinteză, cu efect de ghilotină, a lui Valeriu Moisescu, ne semnalează şi un alt tip de reacție la noua realitate, şi anume cel al pierderii complete a motivației pentru demersul artistic, al renunțării. Teatrul, până atunci un adevărat sistem în sine, devenea în noile condiții doar „o rotiță în sistem”.[33] A face teatru, artă în general, dobândise în perioada „istoriei nenorocite de dinainte de 1989” o dimensiune „serioasă, istorică, eroică”, consideră nimeni altul decât cel ce a avut, poate, destinul cel mai spectaculos dintre oamenii de teatru în timpul şi după evenimentele din decembrie 1989, Ion Caramitru. Pierderea acestei motivații e însoțită de pierderea unui întreg limbaj, a unei tehnici de apropiere de personaj, de situația scenică, de piesă, a unui „sistem complex al artei teatrale” validat în timp.[34]

„Criza culturii” se manifestă deci, prin pierderea importanței enorme de care actul cultural, artistic, creativ se bucura în condițiile unui climat social şi politic otrăvit de o viață trăită în minciună înainte de 1989. Pierzându-şi complicitatea specială cu un public fidel, oamenii de teatru pierd un întreg limbaj, un întreg sistem de construcție şi comunicare, acel „sistem complex al artei teatrale” de care vorbeşte Ion Caramitru. Pierderea e resimțită fără excepție de toți regizorii importanți, care trec printr-un proces de „dezgolire”, de căutare a „elementarității”, de

---

[28] M. Runcan, C.C. Buricea-Mlinarcic, *Cinci...*, pp. 43-44

[29] *Ibid*., p. 148

[30] Andreea Dumitru, „Mai rezistă «modelul teatral românesc»? Regia în intervalul 1990-2005”, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în şi după comunism*, Cluj, Efes, 2006, p. 352

[31] *Ibid*., p. 363

[32] *Ibid*., p. 364

[33] „If before 1989 I was looking at the world from inside theatre, after 1989 I have been looking at theatre from the outside world. I now regard it as a wheel in the system. To me, theatre before 1989 was itself an entire system.”, Ion Caramitru intervievat de Marian Popescu, în Marian Popescu, *The Stage And The Carnival, Romanian Theatre After Censorship*, Piteşti, Paralela 45, 2000, p. 85

[34] „That is why for me acting was a chance to survive and whatever I did was in the idea that theatre was an outpost of resistance. That's my view... Or at least that's what I intended the theatre I made to be... Lots of things were told through theatre, spaces of forbidden thinking were able to develop in it. My motivation in theatre was enormous and unbounded until 1989. After 1989 it started to fade away. (...) As long as the motivation was profound, related to the tormented and miserable history of pre '89, it gained a serious, historical and «heroic» dimension. It kept me awake, standing and coherent. After 1989 this motivation disappeared not only as a proper motivation but also as language, artistic technique and manner of approaching the character, the part, the play. It disappeared as a complex system of the theatrical act. I found myself uncovered and unmotivated.", Marian Popescu, *op. cit*., pp. 84-85

„regândire a metaforei”, de „regândire a raporturilor dintre teatru şi lume”, de „căutare de limbaj”. Efortul de reapropiere de „adevărul artistic” trebuie făcut acum de către toţi oamenii de teatru, pe căi ce urmează a fi descoperite şi pe care noile publicuri trebuie să le valideze.[35]

Acest efort se va desfăşura în două cadre complet diferite: o dată în circuitul închis al sistemului teatral de stat, dar, în acelaşi timp, şi în afara lui, prin tentative disparate, cu grade de impact şi mijloace diferite, ale unor demersuri alternative şi/sau independente.

Despre „criza culturii” se va vorbi însă de atunci mereu. Vor ieşi la suprafaţă încet-încet faţete noi ale acestui fenomen. În teatru, Miruna Runcan identifică o componentă „managerială (instituţională), una sindicală, una a informaţiei şi circulaţiei, una de texte, una a evaluării şi, în sfârşit, una de oameni”.[36] O criză, cu alte cuvinte, a spaimei de nou, a incapacităţii de a ne imagina alte cadre de funcţionare decât cele moştenite, a lipsei de viziune privind conceptul de cultură naţională, a incapacităţii de „a înţelege ideea de teatru într-un timp al schimbării”.[37]

În cele din urmă, Miruna Runcan ajunge să identifice întreg conceptul de „criză a culturii” cu un refuz al noului: „Când freamătul naşterii e peste tot, a numi naşterea criză e un gest de suspectă adversitate, vecină cu morbidul.”[38]

Trebuie însă observat că adaptarea la o lume în permanentă schimbare nu e deloc simplă. Înainte de a accepta să se deschidă, sistemul teatral românesc a încercat (şi încă mai încearcă) să se protejeze, rezistând cât mai mult timp închis.

Modelul unic. Canonul regizoral. Circuitul teatral închis

„Acum câteva zile, la Bucureşti, am intrat în colosul numit Teatrul Naţional, un edificiu urât de la mijlocul anilor ’70, un triumf al urâţeniei şi pretenţiozităţii. Găseşti astfel de monumente ale prostului gust, şubrede, decăzute mai peste tot în Europa Centrală şi de Est, dar acesta e mult mai rău decât orice altceva am văzut vreodată. Priveam uimit sala mare şi goală, cu o lojă uriaşă, făcută odinioară pentru Ceauşescu, acum cu cortina trasă, ca o scenă pentru un spectacol de păpuşi anulat brusc de vârtejul istoric al unei răscoale populare sau lovituri de palat acum aproape 18 ani.” Astfel se exprima acum câţiva ani Dragan Klaič, poate cea mai cunoscută figură din domeniul politicilor teatrale europene, asupra „navei amiral” a flotei teatrale româneşti, Teatrul Naţional din Bucureşti.[39] Cuvintele lui par a descrie ruina unei instituţii de tip comunist, dar de fapt spun mai

---

[35] „Analiza teatrului românesc în contextul Europei Centrale şi de Est (...) parcurge un timp al confruntării în perioada 1945-1989 între *adevărul unei lumi construite prin prefabricate ideologice şi politice şi adevărul artistic* transmis de scena teatrală, şi un alt timp al confruntării în perioada următoare, 1989-2004, între *adevărul disoluţiei unei lumi (şi naşterea alteia) şi adevărul artistic* comunicat de scena teatrală de acum. Dar ce valoare mai are astăzi ideea de a comunica prin artă un adevăr? Valoarea este dată, cred, de dorinţa Artistului, a Scriitorului de a spune, cum s-a întâmplat mereu, ceva despre sine şi despre ce există *dincolo de sine.*”, Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1989-2004. De la cenzură la libertate*, Bucureşti, Unitext, 2004, p. 319

[36] Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, Bucureşti, Unitext, 2000, pp. 52-64

[37] Marian Popescu, *Oglinda...*, p. 12

[38] M. Runcan, *Modelul...*, p. 64

[39] Dragan Klaič, „A world view, to challenge and engage”, articol bazat pe o comunicare ţinută în cadrul simpozionului Generale Oost la ARTeZ în Arnhem pe 15 nov. 2007, www.kedja.net.

mult decât atât.[40]

România numără astăzi nu mai puțin de şapte teatre naționale, la Bucureşti, Cluj, Iaşi, Timişoara, Craiova, Târgu Mureş (cu secție română şi maghiară) şi Sibiu (cu secție română şi germană) – plus Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, care are tot statutul unui teatru național, subvenționat direct de Ministerul Culturii (pentru scurt timp şi Constanța îşi proclamase un teatru național).

Este un caz rar în lume, dovadă a obsesiei noastre pentru un teatru de tip central, ceea ce o îndreptățeşte pe Miruna Runcan să proclame acest model ca fiind „modelul teatral românesc”[41]. E modelul teatrului văzut ca instituție cu rol educațional, cultivând şi promovând valorile sigure, oficializate, o mentalitate care privilegiază cultura centralizată, națională, unificatoare: „[...] naşterea şi evoluția teatrului românesc nu sunt în aproape nici un fel îndatorate liberei producții şi circulații a spectacolului de către o companie independentă [...] ci statului, văzut ca părinte al artei şi finanțator prioritar, care vede în Teatrul Mare (Teatrul Național, cu program de repertoriu fix pe o stagiune) un instrument social de educație civică şi creştere a nivelului de cultură al comunității.”[42] Alături de celelalte instituții teatrale de stat (municipale, dramatice etc.) subvenționate de autoritățile locale, acestea formează o rețea națională de instituții ce se definesc în principal printr-o unică trăsătură, aceea de a promova teatrul de repertoriu cu trupă permanentă de actori şi tehnicieni şi sedii impunătoare, centrale şi extrem de vizibile în oraşele în care funcționează.[43]

E un teatru de tip burghez, dar şi comuniştii i-au acceptat bucuroşi formula, căci prezenta pentru ei, multiple avantaje: fiind un teatru de repertoriu, piesele puteau fi cenzurate, aprobate sau respinse, înainte de a fi montate pe scenă; beneficiind de o companie permanentă de actori, aceştia puteau fi transformați în salariați publici, dependenți astfel total de noul stat socialist; şi ocupând o poziție centrală în spațiul public, putea fi transformat în prestigios mijloc de propagandă, servind regimul socialist.

Preluând rolul de finanțator al activității teatrale, statul şi l-a asumat (mai întâi implicit, mai apoi explicit) şi pe acela al dirijismului cultural, oficializând valorile şi acaparând ceea ce îi convenea „în vadul mainstreamului oficial”[44] şi organizând activitatea teatrală pe modelul întreprinderii socialiste[45]: majoritatea teatrelor de stat au scheme de personal încărcate,

---

[40] În 2011, Teatrul Național din Bucureşti a intrat într-o complexă renovare.

[41] V. Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, Bucureşti, Unitext, 2000

[42] Miruna Runcan, „Instituții teatrale după 1989” în L. Malița (coord.), *Viața...*, p. 376

[43] „Teatrul românesc este definit de multă vreme printr-o unică trăsătură, aceea că este teatru de repertoriu. Mai mult de atât nu se poate spune. (...) nu se poate remarca încă un efort valabil în ceea ce priveşte profilul artistic al acestor instituții.”, M. Popescu, *Oglinda...*, pp. 106-107

[44] „(...) cultura românească, şi teatrul cu atât mai evident fiindcă e mai expus şi e costisitor, au beneficiat un secol şi jumătate, poate şi mai mult, de omogenitatea oficializării. Totul, sau aproape totul trebuia să intre, cu voința naivă a artiştilor înşişi, în vadul mainstreamului oficial, câtă vreme unica instanță finanțatoare era statul.”, M. Runcan, *Instituții...*, p. 374

[45] „Toate aceste teatre sunt aşezate, în schimb, pe bazele solide ale întreprinderii socialiste şi reproduc modelul unic al companiei de repertoriu interbelice, model care la noi – şi aici suntem o excepție absolută! – n-a fost în patruzeci de ani niciodată pus în discuție, dară-mi-te concurat de vreun altul.”, *idem*, *Modelul...*, pp. 53-54

din care mai puțin de jumătate sunt în „sectorul artistic”. În schimb, perioada de pregătire a unui spectacol poate uneori dura mult timp, mai multe luni de zile sau chiar ani (cu avantajele şi dezavantajele ce decurg de aici), iar păstrarea lui în repertoriu e asigurată atât timp cât există cerere din partea publicului (uneori timp de mulți ani şi sute de reprezentații) sau a festivalurilor. De asemenea, se pot pune în scenă spectacole cu un număr mare de actori şi figuranți, lucru de care atât Teatrul Național din Craiova, cât şi cel din Sibiu au ştiut să profite când au ieşit în lume (după 1989) cu spectacole ca „*Ubu Rex cu scene din Macbeth*”, „*Danaidele*” sau „*Faust*”, toate în regia lui Silviu Purcărete, poate regizorul român ce validează cel mai mult un astfel de sistem teatral, ştiind să-i utilizeze cu o eficiență extraordinară resursele şi să creeze o imagine scenică aproape imposibil de obținut într-un alt cadru.

După 1990, a devenit clar că astfel de instituții sunt tot mai greu de susținut de către un stat ce se reforma (poticnit, dar continuu) în toate celelalte domenii; autoritățile centrale au încercat să treacă unele teatre din subordine la autoritățile județene sau locale, dar acestea nu s-au arătat entuziasmate să le preia în bugetul propriu.[46] Şi totuşi, acesta a rămas, în primul deceniu post 1989, singurul model subvenționat de către un stat care n-a ştiut sau n-a vrut să îşi imagineze şi să susțină şi un alt tip de organizare a activității teatrale, căci nu şi-a definit o viziune culturală, alta decât cea centralist-națională. De partea cealaltă, a artiştilor, spaima principală, ce se prelungeşte până în zilele noastre, se întemeiază pe convingerea că odată pus sub semnul întrebării acest model, el se va prăbuşi şi va lăsa în urmă un vid.[47] Există astfel, o neîncredere în autorități, o suspiciune din partea oamenilor de teatru că odată abandonată „obligația” de a subvenționa de la bugetul de stat instituția permanentă, factorul politic va găsi veşnice justificări pentru a reduce bugetul alocat culturii până la a duce activitatea teatrală în derizoriu (suspiciuni nu chiar neîntemeiate, considerând gradul de civilitate şi conştiință culturală al clasei politice româneşti, aproape indiferent de partidul aflat la putere). Prin urmare, oamenii de teatru din sistemul de stat au refuzat sistematic orice punere în discuție a acestui model unic, convinşi că acesta e unul cât se poate de funcțional şi, în plus, le asigură venituri fixe, sigure, permanente.[48]

Acest model instituțional vine desigur, la pachet, cu o serie de mentalități al căror produs este, precum şi cu unele pe care le-a generat şi susținut de-a lungul unui secol şi jumătate de existență (doar o treime din această perioadă petrecându-se sub comandamentul ideologic comunist).[49] Unele dintre acestea privesc tipul de teatru valorizat oficial, altele raportul teatrului cu

---

[46] Spre exemplu, încercarea de a trece Teatrul Național din Târgu Mureş de la Ministerul Culturii la Consiliul Județean s-a lăsat cu proteste prelungite, inclusiv cu greva foamei din partea liderului sindical, până când ministerul a renunțat la intenția sa.

[47] „Problema esențială, prezentă în spiritul tuturor, este cum să renovezi aceste instituții fără să le spargi, ireversibil, structura.”, M. Runcan, *Modelul...*, p. 56

[48] „Dacă în România, cu chiu cu vai, s-au privatizat coloşi industriali, s-au închis minele energofage şi aproape imposibil de retehnologizat, s-a refăcut din temelii sistemul bancar, s-a croit din nou atât de dificilul şi de imprevizibilul domeniu al învățământului primar, secundar şi universitar ş.c.l., legislația de funcționare şi organizare a instituțiilor de spectacole a rămas, în fond, şi azi tributară modelului post-paşoptist, iar artistul de teatru român a continuat, într-o covârşitoare majoritate, ca nicăieri altundeva în Europa, să fie un salariat al statului, sărac, dar... cu pensie sigură.”, *idem*, *Instituții...*, p. 375

[49] „(...) mentalitățile care generează şi sunt reciproc generate de modelul dominant.”, *Instituții...*, p. 375

societatea, şi ele vor influenţa decisiv ceea ce se petrece în teatrul românesc între 1990 şi 1999.

În ceea ce priveşte tipul de teatru luat ca etalon valoric absolut, el este identificat de Marian Popescu ca fiind discursul regizoral simbolizat de opera lui Liviu Ciulei, transformat astfel în canon, discurs bazat pe o dimensiune vizuală pregnantă şi un „limbaj scenic intens-conotativ”[50] exersat mai ales pe repertoriul clasic şi care se impune începând cu anii şaizeci. Abordarea repertoriului clasic are dublul rol de a linişti cenzura privind orice tentaţie a artiştilor de a se raporta la realitatea contemporană lor, ei preocupându-se astfel de problemele culturii autentice, valorilor recunoscute, dar şi de a beneficia de o platformă cunoscută şi recunoscută cultural, etern-valabilă, cu care se pot măsura talentele autentice, precum în muzica clasică. Shakespeare, Ibsen, Molière sau Cehov au devenit pentru regizorii de teatru ceea ce sunt Bach, Beethoven, Ceaikovski sau Mozart pentru dirijori – platforme pentru a-şi demonstra măiestria printr-o interpretare originală (prin comparaţie cu cele precedente) pe o partitură cunoscută.[51] De-altminteri, compararea unui regizor cu un dirijor de orchestră e un loc comun în critica de teatru.

Precum muzica clasică, şi un astfel de construct spectacular formează un public avizat, dar fundamental conservator. Un public care doreşte să guste cultura înaltă, pentru care repertoriul clasic e un prim element de garanţie a calităţii întreprinderii artistice şi pentru care singurul loc acceptabil pentru o întâlnire cu teatrul e clădirea oficială din centrul oraşului, adesea impunătoare şi cu patină istorică, ce găzduieşte teatrul de stat.

Se creează astfel, la nivel naţional, ceea ce tot Marian Popescu numeşte „circuitul unic”, un „model cultural închis”, şi anume o reţea multiplicând acelaşi tip de teatru ce propune acelaşi tip de raport cu publicul în aceleaşi locuri acreditate oficial ca locuri de întâlnire teatrală – teatrele de repertoriu cu trupă permanentă. Un eveniment teatral ce ia fiinţă în altă parte, într-un aşa numit spaţiu neconvenţional sau alternativ, nu e, în general, privit ca un act de cultură „serios”, cu un posibil impact

50 „Preeminenţa dimensiunii vizuale şi a limbajului scenic intens-conotativ este un fenomen specific, desigur, dezvoltării teatrului est-european sub regim comunist, tot el asigurându-i, odată cu câştigarea libertăţii, succesul la «export», marca identitară sub raport cultural. Trebuie observat, însă, că pe termen lung, practica eschivei, exerciţiu profesional frustrant în raport cu propria conştiinţă artistică, subversiv în raport cu ideologia Partidului, complicitar în raport cu publicul, se vor dovedi mai puţin faste.”, A. Dumitru, *Mai rezistă...*, p. 353

51 „During the sixties, Romanian theatre finally attempted to seek a new way through the theatricality of the stage image. Then came a long journey into the Aesopian territory of language restricted solely to manufactured vocabulary. But if words and, obviously, literature and playwriting could have been censored by the special grammar of the Newspeak – *le langage du bois* Françoise Thom analysis in her book – the special nature of the stage image was the real nightmare for the newly imposed ideology since it often escaped the multiple confinements of the sophisticated labyrinth built through the political extremism. That explains why, for instance, classic works increasingly attracted the theatre makers – as usually in the communist block. Theatre productions with plays by Molière, Shakespeare, Ibsen or Chekhov had an easier way with censors than contemporary new plays. Sometimes, the censor was stunned by the modernity or actuality of parts from Shakespeare and Molière. This led the way to a situation which was to be developed in years: whilst the British theatre, for instance, placed the new play at the core of theatre, Romanian theatre put the theatre director’s vision and actors’ expressiveness at its heart.”, M. Popescu, *The Stage...*, p. 66

major, ci ca un „experiment”.[52] Prin extensie, tot ce nu e produs de un teatru de stat are parte de acest tratament. Când, pe la sfârşitul anilor nouăzeci, mai multe spectacole produse independent erau invitate în Festivalul Național într-o secțiune special constituită, intitulată „Atelier” (în care fusese inclus şi spectacolul meu şi al lui Florin Fieroiu „*DaDaDans*”[53]), separat de „secțiunea principală” ce grupa spectacolele teatrelor de stat, ne-am exprimat, alături de ceilalți regizori grupați în această secțiune (printre care Mihai Măniuțiu şi Dan Puric) suspiciunea privind neacceptarea noastră în clubul principalilor jucători de pe „marile scene.” Cu un an sau doi înainte primiserăm pentru „*Copiii unui Dumnezeu mai mic*”[54] o „Diplomă pentru cel mai bun proiect cultural” la Gala Premiilor Criticii şi un premiu al secțiunii „Teatrul de mâine” la Festivalul Național, recunoaşteri formale ce păreau, de asemenea, oarecum inventate ad-hoc pentru un tip de spectacol ce nu putea fi recompensat pe deplin „oficial”, căci era independent. Această rezervă bizară în a accepta că un act cultural poate avea loc în afara circuitului unic, s-a prelungit şi după 2000, când unui spectacol produs de Teatrul LUNI de la Green Hours i se accepta nominalizarea la categoria „Cel mai bun actor”, dar nu şi cea la „Cel mai bun spectacol”, căci ar fi fost „şocant” ca un spectacol cu un singur actor, creat într-un bar, să fie pus alături de demersuri artistice prestigioase din teatre de stat.[55] Circuitul unic întârzia să se deschidă, iar altele noi nu se născuseră încă.[56]

Ansamblul de mentalități ce aşază teatrul de repertoriu în centrul vieții culturale, sau măcar în zona sa de maximă respectabilitate, are consecințe importante atât în relația cu factorul politic, cât şi cu cel economic. Pe de-o parte, acest fel de teatru e singurul care continuă să fie subvenționat de la bugetul de stat, căci modelul e validat de practicarea îndelungată a aceluiaşi tip de politică culturală: subvenționăm instituția, nu proiectul. Banii primiți sunt aşadar, de cele mai multe ori, cheltuiți în principal pentru întreținerea unei clădiri, cu toate activitățile ei conexe, precum şi a unui grup de angajați a cărui activitate nu stă neapărat sub semnul eficienței (şi nici al competenței), teatrele de stat fiind adesea un fel de „găuri negre” în care se risipesc resurse.[57] Pe de altă parte, şi donatorii din sfera privată

---

[52] „Din alt punct de vedere, cultura alternativă, teatrul, spectacolul care nu este prezentat în... clădirea teatrului nu are parte de o primire normală. Nu e vorba aici numai de persistența unei mentalități a mediului artistic care nu acreditează aşa ceva, ci de un anume nivel al civilizației româneşti de azi unde ideea de loc public de destinație socio-culturală a fost compromisă, aneantizată în deceniile anterioare.”, M. Popescu, *Oglinda...*, p. 151

[53] Produs de Compania teatrală 777 împreună cu Teatrul „Nottara”.

[54] De asemenea produs de Compania teatrală 777 împreună cu Teatrul Odeon şi Sounds of Progress.

[55] Este vorba despre „*Sex, Drugs, Rock and Roll*” în regia şi interpretarea lui Florin Piersic jr.

[56] „(...) necesitatea fenomenului teatral românesc de a fructifica enorma sa expresivitate şi creativitate în direcția proliferării circuitelor teatrale, a mai multora deci, şi nu a unuia singur care, în condițiile economiei de piață va deveni tot mai dificil de exploatat. E, cu alte cuvinte, necesară diversificarea ofertei comunitare pe care teatrul, până acum, a produs-o în cadrul unui singur sistem. Căci, să nu uităm, dacă orientarea reală a societății româneşti tinde spre economia de piață, se va produce şi o altă partiție socială, noi delimitări ale grupurilor sociale (pături! straturi!) prin care dinamica socială va determina polarizări distincte față de lancasteriana repartizare socială a vechiului regim.”, M. Popescu, *Oglinda...*, p. 85

[57] „(...) banii care sunt alocați, şi care nu sunt puțini, sunt folosiți prost, pentru că gestionarea lor are în vedere mai mult stagnarea culturii şi a artei decît dezvoltarea lor în acord cu un principiu al valorii şi al concurenței deschise.”, *ibid.*, p. 112

vor prefera să îşi vadă numele asociat cu un act de cultură oficializat, respectabil, în defavoarea unor proiecte independente (şi care ar avea realmente nevoie de sprijin), căci acestea nu sunt neapărat văzute ca „serioase”, fiind în afara circuitului unic. O „cultură a libertății”[58] în domeniul teatral întârzie, practic pe tot parcursul acestui deceniu, să se nască.

Astfel se explică, parțial, şi ezitarea oamenilor de teatru tineri în a porni aventuri teatrale pe cont propriu. Dacă în primii ani după 1989 teatrele au absorbit într-o mare măsură puținii absolvenți ai celor doar două instituții de învățământ superior teatral, cea de la Bucureşti şi cea de la Târgu Mureş, începând cu mijlocul anilor nouăzeci, valuri de tineri actori şi regizori au fost aruncate anual pe piață de către numeroasele, de acum, şcoli de teatru, cu cifre de şcolarizare generoase. Şi totuşi, nu a existat imediat o explozie corespunzătoare la nivelul activității teatrale independente, chiar dacă era evident că teatrele de stat puteau de acum absorbi doar o mică parte dintre ei.

În acelaşi timp, teatrele de stat nu sunt stimulate în niciun fel să-şi stabilească o politică artistică prin care să promoveze un anumit demers şi să țintească un anumit public.[59] Dimpotrivă, ele sunt încurajate să atragă toate segmentele de public, oferind de toate pentru toți, şi tratând publicul ca uniform, indistinct (nereformarea serviciilor de „organizare spectacole” în marea lor majoritate e o dovadă în acest sens), asumându-şi rolul de a „educa” publicul în totalitatea sa.[60]

Pentru un astfel de public şi într-un astfel de sistem, modelul dominant de evaluare critică este cronica de întâmpinare, analizând mai puțin ideile, conceptele, atitudinile artiştilor privind actul teatral şi raportul cu societatea, cât mai ales „viabilitatea”, „funcționalitatea”, gradul de „inspirație” al soluțiilor scenice folosite (prin comparație implicită cu canonul regizoral menționat mai sus) în contextul unei alte interpretări a aceleiaşi piese. E o critică în general de epitete, uneori de „dirigenție”[61], împărțind aprecieri şi calificative, ca la şcoală, şi intrând foarte rar în dialog cu artiştii prin comentarii de tip eseu, menținând o viziune „înaltă” asupra actului cultural ce ținteşte universal-umanul, eternul, valoarea judecată după semnele „transmise de tradiția de valoare a mizanscenei româneşti”, în general pe interpretarea textelor clasice şi încurajând ceea ce Marian Popescu numeşte „fuga de prezent”.[62]

---

[58] „În timp ce resorbția comunismului cere un timp îndelungat la nivelul mentalităților, exersarea noilor deprinderi în vederea economiei de piață şi a libertăților democratice solicită o accelerație forțată de noile scenarii euro-atlantice. Tensiunea exercitată de activitatea celor doi vectori determină, în fapt, o întârziere de tip istoric în dobândirea unei culturi a libertății.”, *ibid*., pp. 16-17

[59] „Identitatea Teatrelor Naționale a părut să se definească mai degrabă în termeni istorici, sociali şi lingvistici decît în termeni artistici.”, Alice Georgescu, „Naționale şi minoritari” (despre Întâlnirea Teatrelor Naționale de la Varşovia), în *Dilema veche* # 303, 3-9 dec. 2009, p. 14

[60] „(...) subvenționarea e menită să mențină o indistinctă educație a unui public indistinct, drept pentru care şi prețul biletului e menținut scăzut, sau subvenționarea ar trebui să răspundă unui concept mai dinamic al culturii, performant pentru strategia de adaptare la un public ce nu mai poate fi tratat ca o entitate uniformă de gusturi, pregătire intelectuală etc.? (...) Inerția şi comoditatea mențin de mai multă vreme un model cultural închis în ceea ce priveşte arta spectacolului de la noi.”, M. Popescu, *Oglinda...*, p. 108

[61] Miruna Runcan, „Critica criticii de teatru”, în *Modelul...*, p. 131

[62] „Fuga de prezent, în acest caz, e manifestă mai ales în inapetența pentru «semne», altele decît cele transmise de tradiția de valoare a mizanscenei româneşti. Expresivitatea teatrală la noi oferă, în mică măsură, tentarea noului, prin căutare şi experiment, prin şocarea

Acest concept al „fugii de prezent” se bazează pe depistarea unui blocaj mintal al comunităţii teatrale, ancorată în perioada „de aur” a modernismului şi privind cu neîncredere capacitatea autorilor contemporani de a reflecta lumea, apropiindu-se de „valoarea” predecesorilor.[63]

Ieşirea din acest turn de fildeş se va dovedi surprinzător de dificilă.

Politici teatrale. Stimulente şi posibilităţi noi

Prioritatea absolută a politicii culturale româneşti a fost şi este încă, pentru toate guvernele post ’89, patrimoniul naţional.[64] Privirea întoarsă înspre trecut, legitimarea prin actele înaintaşilor e, evident, o politică fără risc, putând fi uşor prezentată într-un ambalaj patriotic. La acest adăpost ideologic se pot cheltui banii publici în principal pe renovări şi restaurări (cu numeroase derapaje de la transparenţa costului lucrărilor şi de multe ori cu competenţă managerială incertă) şi pe evenimente tip comemorări, cu un vag aer de parastas. O atitudine care merge mână în mână cu politizarea excesivă a domeniului cultural. Partidul sau alianţa de partide ce formează guvernul îşi impun oamenii fideli sau apropiaţi până în funcţii minore din Ministerul Culturii sau direcţiile culturale judeţene şi municipale, ba uneori până la nivel de director de teatru, generând lipsă de continuitate (ca regulă), provizorat şi absenţa oricăror garanţii privind susţinerea unui anumit proiect cultural pe baza propriilor calităţi ale acestuia şi nu a conexiunilor politice ale iniţiatorilor şi beneficiarilor. Ministerul Culturii a devenit după 1989 o structură volatilă, cu numeroase demisii, demiteri şi reorganizări, fiind susţinut doar prin generalităţi în programele de guvernare şi la un nivel minimal din bugetul naţional.

În acest cadru stătut, o primă infuzie de energie a venit de la o serie de oameni de teatru români invitaţi să revină din exil pentru a se reimplica în teatrul românesc. Aceştia au promovat un ritm de lucru alert şi discursuri artistice diverse: Liviu Ciulei, Andrei Şerban, Lucian Pintilie (care alege să se implice exclusiv în film), Lucian Giurchescu, Iulian Vişa, Alexandru Colpacci, Alexandru Tocilescu, Vlad Mugur, M.C. Ranin, Alexander Hausvater, Radu Penciulescu şi David Esrig vor contribui la o vizibilă frenezie teatrală a începutului anilor nouăzeci: „Se succed ani şi stagiuni frenetice, cuprinse de demonia arderii etapelor, inerţia instituţiilor teatrale fiind compensată cumva de ritmul febril în care sunt recuperate poetici şi discursuri explicite.”[65] Recuperarea expatriaţilor s-a împotmolit însă atunci când aceia dintre ei numiţi la conducerea unor teatre s-au izbit de limitele impuse de un sistem închis, funcţionând după o legislaţie a muncii de sorginte socialistă[66], astfel încât,

---

habitudinilor de percepţie ale publicului, prin modelarea şi în alte maniere a spaţiului teatral, prin punerea în valoare şi a altor repere culturale decât Shakespeare, Pirandello, Ibsen sau Molière. Cu alte cuvinte, fuga de prezent are ca reflex un grad scăzut al diversităţii culturale de valoare.”, M. Popescu, *Oglinda...*, p. 143.

63 „Noi şi astăzi credem că a fi clasic al modernităţii, cum apar caracterizaţi tot mai frecvent autori ca Beckett şi Ionesco, ori regizori ca Brook ori Strehler, devine atributul modernismului activ din punct de vedere spectacologic. Şi, evident, uităm sau nu ştim încă: în conceptul de «modern» în teatru, prezentul experienţei directe joacă un rol însemnat. Ori teatrul românesc de azi fuge de acest prezent!”, M. Popescu, *op. cit.*, p. 142

64 Ministerul Culturii se numeşte astăzi Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional.

65 A. Dumitru, *Mai rezistă...*, p. 354

66 „(...) este de natura evidenţei că în legislaţia muncii tipul de muncă specific instituţiilor de spectacole nu este încă pus în corelaţie cu

finalmente, s-a putut obține aportul lor doar ca artişti, nu şi ca manageri. Cea mai spectaculoasă luptă a dus-o Andrei Şerban, care şi-a asumat direcția acolo unde platoşa monstrului era cea mai groasă, la Teatrul Național din Bucureşti. Spectacolul său cu „*O trilogie antică*” (reparcurgând experiența unor spectacole *cult* montate în New York la „La MaMa E.T.C.” în anii şaptezeci) s-a luptat cu o realitate potrivnică pe toate palierele (în timpul repetițiilor minerii au invadat Piața Universității şi au pătruns chiar şi în Teatrul Național) şi a purtat trupa Teatrului Național (întărită cu numeroşi actori tineri) precum şi publicul românesc înspre o experiență spectaculară unică. Alegând să monteze textul în latină, greacă veche, precum şi într-o limbă inventată (ca sonoritate), Andrei Şerban a limitat din start înțelegerea intelectuală şi a privilegiat înțelegerea emoțională, încercând să se apropie de teatrul vechilor greci şi de noțiunea de catharsis. Utilizând creator, atât spațiile teatrale şi neteatrale (depozite, holuri) ale acestui mastodont urât, care e clădirea Teatrului Național din Bucureşti, cât şi mijloacele de expresie ale actorilor, ce „rugineau” de un timp în producții fără ambiție, el a generat un eveniment teatral cu coordonate radical modificate față de ceea ce se petrecea în general în teatrul de la noi. „*O trilogie antică*” a fost unanim considerat cel mai important spectacol al deceniului[67], dar a rămas singular prin capacitatea de a forța limitele „modelului unic”, iar Andrei Şerban a demisionat din funcția de manager doi ani mai târziu, intrând în conflict cu trupa Teatrului Național, nu înainte de a mai irita o dată lumea teatrală românească, atrăgându-i atenția asupra prăpastiei informaționale cauzată de lipsa racordării la arta contemporană din ultimii treizeci de ani.

prevederi legale care să permită dezmorțirea administrativă a acestor instituții.”, M. Popescu, *Scenele...*, p. 255

[67] V. *Scena*, ian. 2001, pp. 25-27

Dar să impui schimbări de perspectivă managerială la instituții-mamut aflate în centrul respectabilității sociale se dovedeşte a fi complicat oriunde. Ca un exemplu, chiar şi într-un loc atât de cosmopolit precum New York-ul (unde de altminteri Andrei Şerban predă la Columbia University), decizia managerului Peter Gelb (ajuns la conducerea Operei Metropolitane în 2006) de a ieşi în întâmpinarea publicului prin publicitate pe autobuze şi transmisii ale spectacolelor de operă în cinematografe şi pe ecrane amplasate în Times Square şi Lincoln Centre Plaza a provocat revolta unor angajați ce au mers până la a-şi înainta demisia. Cu atât mai mult au fost întâmpinate cu ostilitate schimbările în instituții artistice aflate în centrul vieții artistice şi respectabilității maxime ale unei societăți ca cea românească, până cu câțiva ani înainte (aproape ermetic) închisă.

Chiar dacă au eşuat, şi nu din vina lor, ca manageri, regizorii români ce se expatriaseră în perioada comunismului au continuat să lucreze constant în țară, creând numeroase spectacole-reper ale acestui deceniu şi insuflând astfel oxigen în plămânii obosiți ai sistemului teatral românesc.

Alături de cei reveniți din exil, regizori ce creaseră până atunci numai în România, ca Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Tompa Gábor şi Victor Ioan Frunză, au intrat într-o perioadă fastă, o „perioadă a recuperărilor în teatrul românesc: perioada în care marii regizori îşi făceau spectacolele pe care n-au putut să le facă în perioada comunistă”.[68]

[68] Alina Nelega, intervenție în cadrul întâlnirii-dezbatere „*10 ani de teatru independent* în România”, organizată la Arad în cadrul proiectului de cercetare *Cine mai are nevoie de teatru după ’89?,* realizat în cadrul programului reSourcing derulat de ECUMEST în parteneriat cu Erste Foundation.

Această energie dublă, a revenirii celor plecați şi a gustului nou al creației în libertate pentru cei rămaşi, a produs câțiva ani efervescenți, un stimulent extraordinar reprezentându-l deschiderea spre lume, respectiv ieşirea în lume a teatrului românesc după 1989.

Dacă „primăvara libertății" din 1990 a adus la Bucureşti numeroşi oameni de teatru şi dans francezi (cu o influență decisivă mai ales asupra dansului contemporan românesc), programe ulterioare precum „Seeding A Network" şi NOROC (în care reinventata Uniune Teatrală din România[69] a avut un aport decisiv) au pus lumea teatrală românească în contact direct şi extrem de prolific cu universul teatral britanic, inițiindu-se ulterior numeroase proiecte comune pe termen lung (unul dintre ele ducând mai târziu la înființarea primului spațiu teatral alternativ şi independent din Bucureşti, Teatrul Act). Diverse proiecte teatrale s-au născut direct sub semnul cooperării internaționale, unele sub forma unor organisme nou create, cum ar fi Teatrul româno-francez, Teatrul româno-irlandez sau Teatrul româno-american, altele cu un scop specific, cum ar fi „desantul" unei autoare britanice faimoase, Carryl Churchill, împreună cu un grup de studenți de la Central School of Speech and Drama din Londra şi cu regizorul Mark Wing-Davey, în scopul creării unei piese despre România, „*Mad Forest*", jucată mai apoi la Londra, Bucureşti şi New York.

„Ieşirea teatrului românesc în lume" se face într-o manieră puternic simbolică prin „*Hamlet*", spectacolul Teatrului Bulandra în regia lui Alexandru Tocilescu, cu Ion Caramitru în rolul titular. Prezentat la Londra şi Dublin, la puțin timp după evenimentele din decembrie 1989, când Ion Caramitru ocupa încă poziția de vicepreşedinte al C.P.U.N. (echivalent cu un vicepreşedinte al României), „*Hamlet*" înfățişează lumii artistice britanice şi irlandeze o imagine model: cum arată teatrul românesc „canonic" (un spectacol de o înaltă calitate artistică pe un text din marele repertoriu clasic), dând măsura unei creații „subversive, intens-conotative", realizată sub dictatură (spectacolul fusese creat în 1985)[70] şi având în rolul „prințului" un actor asociat cu perioada de aur a teatrului românesc (în punctul lui maxim, Teatrul Bulandra), ce încarna efectiv conceptul de „rezistență prin cultură" şi se găsea în centrul atenției în noua construcție socială şi politică de după 1989.

Au urmat „*Ubu Rex cu scene din Macbeth*" (ce a lansat cariera internațională a lui Silviu Purcărete), prezentat în secțiunea oficială a celui mai mare festival de teatru din lume, cel de la Edinburgh, prin care spectatorii experimentau din nou, chiar dacă în altă estetică, gustul dictaturii unui cuplu malefic (identificat de toată lumea cu soții Ceauşescu) pe teme shakespeariene, „*O trilogie antică*" de la Teatrul Național Bucureşti şi „*Visul unei nopți de vară*" pus în scenă de Alexandru Darie la Teatrul de Comedie, apoi altele şi altele. Teatrul românesc scotea la bătaie artileria grea, interpretări puternic vizuale ale repertoriului clasic, ce vor bate lumea în lung şi-n lat până spre sfârşitul anilor nouăzeci, când o anume aură exotică de care beneficiau în Vest artiştii români începe să pălească. Dimensiunea „antropologică" a acestei curiozități față de teatrul

---

[69] UNITER şi-a schimbat structura de la organizarea pe secții profesionale la cea pe proiecte şi programe.

[70] „(...) a putut da o imagine despre un mod de a gândi teatrul într-o societate totalitară aşa cum s-a configurat ea în estul european. Cu alte cuvinte, pentru mulți oameni de teatru occidentali spectacolul bucureştean prezenta şi atracția, dincolo de valoarea sa, a unei referințe culturale asupra unui univers interzis.", M. Popescu, *Oglinda...*, pp. 20-21

românesc pare a fi fost satisfăcută,[71] deşi teatrul românesc continuă să producă spectacole valoroase, în aceeaşi estetică. Regizorul Alexandu Darie remarcă sfârşitul unei „mode care a durat cinci ani de zile": „Nu înseamnă că nu vor mai fi invitate trupe, dar asta nu va mai constitui o noutate; este ca şi cum în Anglia ar veni o trupă franceză. Am intrat într-un fel de rutină, ceva firesc, nu mai este «marele, interesantul teatru românesc...» [...] În sensul ăsta spun că România este acum ieşită din cărţi."[72]

O influenţă puternică în acei ani o are activitatea Uniunii Teatrale din România (UNITER), mai ales după ce s-a transformat dintr-o structură organizată pe secţii profesionale într-o structură organizată pe proiecte şi programe (în 1993), creată din dorinţa „de a schimba ceva" şi „pentru de a da o structură dorinţei menţionate, pentru a determina o dezinhibare cultural-teatrală a fenomenului teatral românesc, pentru a permite expansiunea ideii de teatru în cultura română".[73] De la producţii independente, unele găzduite chiar de sediul UNITER (o vilă ocupată în anii '80 de Nicu Ceauşescu), altele în coproducţii cu teatre de stat (Teatrul Inoportun sau Trupa pe butoaie), până la crearea unei edituri specializate în teatru (Unitext), Uniunea Teatrală din România a dezvoltat o politică a deschiderii înspre necesităţile reale ale mişcării teatrale şi a încurajării relaţiilor directe între oamenii de teatru români şi cei străini, coordonând sau sprijinind zeci de proiecte. Gala Premiilor UNITER rămâne cea mai vizibilă manifestare a sa, celebrând anual, televizată în direct şi cu un anume fast, realizările teatrului românesc din stagiunea precedentă. În cadrul ei se acordă şi Premiul pentru cea mai bună piesă românească, conceput ca o rampă de lansare pentru noul text de teatru şi iniţiat în 1991 cu scopul de a provoca montarea scenică a piesei premiate, scop atins din păcate doar sporadic, căci teatrele româneşti nu-şi fac o prioritate, cum am văzut, din montarea piesei originale.[74] Neîncrederea în textul nou e încă mare, căci dramaturgia contemporană a fost de două ori suspectă în comunism: dacă era sinceră şi critică la adresa realităţii, era implicit periculoasă şi nu trecea de cenzură, iar dacă se monta (obligatoriu, într-un procent din repertoriu stabilit de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste), era adesea pentru că răspundea „comandamentelor vremii". Prin urmare, baza repertoriului teatral între anii şaizeci şi nouăzeci au constituit-o exerciţiile regizorale şi actoriceşti pe texte clasice.[75]

Prin urmare, se duce o adevărată bătălie în acest prim deceniu post '89 pentru impunerea piesei noi româneşti pe scenă, cu un grad de succes foarte limitat. Dacă dramaturgii

---

[71] Alina Nelega, „Piesa românească, astăzi", în A. Nelega, www.nonstop.ro, Unitext, Bucureşti, 2000, p. 40

[72] Alexandru Darie, „În România nu există mişcare teatrală" (interviu de Liana Ornea), în *Scena* # 6, nov. 1998, p. 23

[73] M. Popescu, *Oglinda...*, p. 217

[74] „Dacă în alte spaţii culturale, fundamentarea setului de valori ale culturii naţionale a inclus între altele piesa de teatru originală, ca un operator cultural activ, nu se poate afirma acelaşi lucru şi pentru spaţiul românesc decît cu caracter de excepţie.", *ibid.*, p. 148

[75] „When you live many years under an oppressive regime, «is almost inevitable» that either you sank into disorientation or resist against it. Our theatre has nurtured this sense of resisiting by using the classic works as pretext for an esopian language and a double-meaning context fully understable for the audience. That's why, again, new plays are not much praised yet, even if those few which were seen on stage, attracted the younger people. Our theatre needs the kind of plays which offer a view of contemporary issues as ethnic wars, nationalism of any colour, the rights of minorities, but also those trying to address the right questions in Romanian society.", M. Popescu, *The Stage...*, p. 65

tineri români încep să fie invitați în cunoscuta rezidență internațională de la Royal Court Theatre la Londra, iar spectacole pe textele lor ajung uneori la prestigioasa Bienală de la Bonn, teatrele româneşti se lasă încă greu convinse, neexistând nimic care să le stimuleze să-şi asume riscul de a monta autori necunoscuți. O politică de încurajare a includerii autorului de teatru în procesul creației teatrale, prin rezidențe şi comenzi, lipseşte.[76] În contextul în care tot ce li se oferă autorilor de teatru sunt diplome, un rol pozitiv joacă Fundația Dramafest, care descoperă, premiază, publică, comisionează şi coproduce montarea unor texte noi, pe care le prezintă apoi într-un festival. Din păcate, după două ediții pline de vigoare, festivalul sucombă, lipsit de sprijin.[77]

Ține de aceeaşi „fugă de prezent"[78] această incapacitate a sistemului teatral românesc de a se interesa de piesa nouă românească, Miruna Runcan vorbind chiar despre „ostilitatea asumată a spațiului nostru teatral față de textul viu, fie el străin ori românesc"[79] şi cerând dreptul la „respirare" al textului nou de teatru.[80] Din păcate, aceasta va fi o bătălie ce se va transfera şi în deceniul următor.[81]

Un stimulent important al mişcării teatrale îl constituie rețeaua de festivaluri ce a luat o mare amploare în anii nouăzeci. Acestea încearcă să aibă identități complementare, dezvoltându-se diferit, în funcție de sprijinul pe care reuşesc să şi-l atragă:

- Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (ce creşte an de an şi ia în stăpânire oraşul, după conceptul celui de la Avignon)
- Festivalul Internațional de Teatru „Atelier", organizat la Sfântu Gheorghe, Sighişoara, Baia Mare, primul festival internațional din România (prima ediție în 1992)
- Festivalul Național de Teatru (ce va deveni internațional după 2000), Bucureşti
- Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Braşov
- Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara
- Festivalul de teatru clasic de la Arad
- Festivalul de teatru de la Piatra Neamț
- „Zile şi nopți de teatru european" la Brăila
- Festivalul Internațional Shakespeare la Craiova
- dispărutul altFEST (ținut la Iaşi şi Bistrița)
- alte festivaluri la Iaşi, Alba Iulia, Sfântu Gheorghe, Buzău, Piteşti, Reşița, Galați, Arad (underground), Târgovişte, Satu Mare, Bacău, Târgu Mureş, Bucureşti (Festivalul Comediei Româneşti) etc.

Aproape fiecare teatru de stat organizează un festival (de cele mai multe ori internațional, chiar dacă nu întotdeauna acest lucru se reflectă în denumire), ca o reacție directă la izolaționismul regimului trecut, dar şi în spiritul construcției unui

---

[76] „Dramaturgia nouă şi bună nu se va naşte fără o politică serioasă de stimulare...", M. Runcan, *Modelul...*, p. 60

[77] Se va relua în 2009.

[78] Ca un exemplu, abia în 2009 se scrie un text despre evenimentele de la Târgu Mureş din martie 1990, este vorba despre „*20/20*" al Gianinei Cărbunariu.

[79] Miruna Runcan, *Fotoliul scepticului spectator*, Bucureşti, Unitext, 2007, p. 157

[80] „Respirarea corectă a textului de teatru e pe scena de teatru.", M. Runcan, *Fotoliul...*, p. 158

[81] În octombrie 2009, mai mulți dramaturgi români semnează o scrisoare prin care solicită parlamentului să adopte o lege de sprijinire şi încurajare a dramaturgiei româneşti.

eveniment ce va genera vizibilitate şi respectabilitate (sacrificând uneori resurse ce ar fi putut fi direcţionate către producţii proprii).[82] Dar aceste festivaluri permit atât publicului local, cât şi oamenilor de teatru să fie la zi cu informaţia culturală de specialitate, contribuind la crearea unui sistem de referinţă direct, din acest punct de vedere având un rol la fel de important ca şi turneele internaţionale.

Rezistenţa la formule noi în teatrele de stat

În ciuda acestor stimulente, sistemul teatral de stat din România continuă să rămână în circuit închis, păstrând compania permanentă şi repertoriul ca formă unică de realizare şi exploatare a creaţiei teatrale.[83]

Clădirile teatrelor nu se deschid şi către alţi producători, servind exclusiv compania gazdă: când se acceptă excepţii de la această regulă (prin coproducţii sau codifuzări de spectacole), actorii „angajaţi" exercită de cele mai multe ori o imensă presiune pe directori, până când aceştia renunţă la a mai permite „includerea în repertoriu" şi a unei producţii a artiştilor „din afară". Directorii teatrelor de stat sunt astfel nevoiţi să facă o echilibristică permanentă între statutul de manager cultural şi cel de administrator.

Pentru că funcţionează exclusiv în circuit închis, teatrul de stat rămâne vulnerabil la ingerinţele politice. Instituţiile teatrale nu îşi definesc (şi pentru că nimeni nu le-o cere) o politică artistică coerentă, gustul şi instinctul directorului determinând numele regizorilor invitaţi, iar suma propunerilor lor determinând repertoriul acelei instituţii. Astfel, diferenţe de identitate între teatre nu există decât în măsura (oarecum întâmplătoare) în care gustul unui anume director privilegiază un anumit tip de creaţii pe perioada mandatului său, preferând să invite anumiţi regizori şi folosind cu preponderenţă anume actori din trupa pe care o are la dispoziţie.[84] Altminteri, orice director va ţinti „succesul", încercând să „mulţumească" publicul în totalitatea sa[85] şi producând un număr cât mai mare de spectacole noi, pentru cele mai multe neputând însă aloca decât resurse umane şi financiare mediocre.[86]

Conceptul „tradiţional" de repertoriu continuă deci să ocupe

---

82 „As a direct result of the above mentioned isolationism of the former regime, Romania witnesses in the 90s a genuine inflation of international theatre festivals organized throughout the country. In 1994, there were over fifteen, but their number increases rapidly, so that almost each theatre in the country came to possess its own festival. This is quite difficult to understand for a theatre community which can hardly assure the financial survival of its members.", Gabriela Cipriana Petre, *Twice-Mapping Romania: Towards a Performative Gridding of Politics and a Political Cartography of Theatre in Communism and Post-Communism*, extras din disertaţia susţinută la University of California, Irvine, în 2008, p. 237

83 S-a încercat la începutul anilor nouăzeci crearea unui teatru de proiecte la Bucureşti, numit Urmuz, dar s-a revenit în curând la un teatru cu trupă permanentă şi repertoriu, rebotezat Theatrum Mundi.

84 „(...) regizorii sunt aceia care produc oferta repertorială şi nu atât vreun program estetic al teatrului ca instituţie.", M. Popescu, *Scenele...*, p. 210

85 „Artele spectacolului, teatrul în special, au încă de înfruntat acea uniformizare practicată, în vechiul regim, prin tratarea în bloc a publicului. Baricadate într-o idee desuetă privind repertoriul, multe teatre nu construiesc un profil artistic în relaţie cu publicul căruia să-i fie destinat.", *ibid.*, p. 251

86 „(...) chiar dacă la suprafaţă ies mai degrabă accidentele spectaculoase, ascunzând, în bună măsură, chestiunile de fond din spatele culiselor.", M. Runcan, *Modelul...*, p. 53

scenele româneşti.[87] Nu pare să se acumuleze suficientă energie în societate pentru ca el să fie pus serios în discuție (chiar proiectele alternative producându-se adesea în acelaşi spațiu consacrat de „tradiție” şi fiind supuse aceloraşi reguli ale „succesului”[88]), nu se manifestă o radicalizare a unui număr suficient de oameni de teatru pentru a periclita inerția unui sistem fundamental confortabil pentru cei „dinăuntru”.

Problema exact asta e: în domeniul teatral, sfera publică a culturii rămâne ghetoizată, ea continuând să aparțină celor „instituționalizați” şi nu întregii societăți, accesul la banii publici şi la spațiile dedicate activităților artistice susținute de stat fiind restricționat.

În România, între 1990 şi 1999, nu se generează încă un spațiu al libertății artistice în care să fie privilegiată ideea, iar nu apartenența la o instituție.[89]

---

87 „Interesant este faptul că, într-o primă etapă, nici măcar regizorii cei mai deschişi către schimbare nu pot imagina instituția teatrală în afara conceptului tradițional de repertoriu ca ofertă unidirecționată, principiu pe care încearcă să-l reanimeze în numele autonomiei estetice.”, A. Dumitru, *Mai rezistă...*, p. 357

88 „În România, tendința de a propune alternative la modelul unic, de a induce, deci, alte tipuri de a face teatru – nu alte variante stilistice de a produce spectacol – nu s-a putut manifesta decât oarecum împotriva «firii», adică înlăuntrul instituției teatrale standard.”, M. Runcan, *Modelul...*, p. 104

89 „Indiferent de generație, crez artistic sau alte considerente, mi se pare că marea provocare (...) este filozofia racordului la recenta contemporaneitate grevată încă de consecințele vieții în minciună de dinainte de 1989. Reacția Artistului, modul de situare prin arta sa în relație cu lumea de azi cer o pătrundere mai puternică în teritoriul libertății care are ce spune despre ființa umană.”, M. Popescu, *Scenele...*, p. 222

Primul val al teatrului independent românesc post 1989. Forme de manifestare

Începuturi cosmopolite. Exploatarea externă a infrastructurii socialiste. Noul internaționalism al anilor nouăzeci: esticii se întâlnesc în Vest

Pentru o cultură „mică”, validarea se produce întotdeauna în spațiul unei culturi „majore”.[90] Profitând de prestigiul şi energia constructivă a lui Ion Caramitru, Uniunea Teatrală din România e, în primii ani, partenerul privilegiat, aproape unic, al contactelor externe cu teatrul românesc, inițiind deschideri, programe şi proiecte: „Seeding a Network” cu teatrul britanic[91] şi „Le printemps de la liberté” cu cel francez.[92] Nenumărate vizite, turnee, schimburi şi participări în festivaluri occidentale sunt facilitate sau inițiate de UNITER.

Într-o primă vizită oficială în Franța, Ion Caramitru propune înființarea unui teatru româno-francez, inspirat de modelul interbelic al vechilor societari de origine română de la Comedia Franceză ce reveneau vara, montând cu colegi români, dar în limba franceză, marile succese de la Paris, pe care le itinerau prin țară. Partea franceză acceptă o structură nepermanentă, de tip proiect, pe baze alternative: o regizoare franceză, Sophie Loukachevsky, e invitată să realizeze un spectacol cu actori români pe un text francez, urmând ca un regizor român, Alexandru Tocilescu, să realizeze un spectacol cu actori francezi pe un text românesc. Cristina Dumitrescu e numită directoarea acestui „proiect, nu instituție”[93]. Bulversată de contactul cu o societate românească ce pare a-şi fi pierdut busola, Sophie Loukachevsky decide să propună un colaj de texte din autori diverşi (Marx, Sartre, Claudel, Pirandello) grupat sub titlul „*Şase personaje în căutarea...*”. Spectacolul se joacă puțin şi cu un ecou foarte limitat în România, în schimb e itinerat prin lumea francofonă: la Montréal, Québec, Limoges, Paris, Strasbourg, Geneva, Orléans, Avignon etc. Replica lui Alexandru Tocilescu, în scenografia lui Dan Jitianu, constă în montarea piesei lui Matei Vişniec „*Angajare de clovn*” (titlul francez: „*On mourira jamais*”) cu trupa franceză de clovni Les Macloma, la Théâtre du Rond-Point, în Paris. Cel de-al treilea proiect, cel care are cel mai mare ecou, aduce, în mod paradoxal, sfârşitul Teatrului româno-francez: implicând oameni de teatru din Canada franceză, partea română calcă, fără să vrea, pe mina delicatelor relații interculturale dintre Franța şi un alt teritoriu de expresie franceză. Partea franceză nu mai doreşte continuarea proiectului. Cei doi actori, Oana Pellea şi Sandu Mihai Gruia, preiau spectacolul pe cont propriu şi îl exploatează cu succes ani

---

[90] Noțiunile de „mare” şi „mic” la nivel cultural trebuie apreciate cu o doză de relativitate.

[91] „Înființat în 1991 de Consiliul Britanic, Teatrul Național din Londra, LIFT şi al cărui partener în România a fost UNITER (coordonator național al programului: Marian Popescu), cu scopul «cunoaşterii reciproce» a activității în toate domeniile artei spectacolului (actorie, regie, scenografie, dramaturgie, management).”, Anca Măniuțiu, „*O încercare...*”, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală...*, p. 398

[92] Desfăşurat în perioada martie-iunie 1990, turneul a adus în România artişti ca: Antoine Vitez, Gérard Desarthe, Patrice Chéreau, Virgil Tănase, Robert Pinget, Joël Jouanneau, Raymond Cousse, Hélène Delavaut, Massimo Schuster, Elisabeth Macocco, Peter Brook în reprezentații la Bucureşti, Timişoara, Cluj şi Iaşi, banii din bilete rămânând teatrelor gazdă.

[93] Carmen Bărbulescu, „Teatrele româno...”, în *Teatrul azi* # 2-3/1994, p. 38

mulți.[94]

Un alt model de teatru bilingv a fost cel româno-irlandez, coordonat inițial de Marian Popescu, care-l defineşte la fel: „[...] nu e vorba de o instituție, ci de o formulă de cooperare şi schimb cultural între România şi Irlanda."[95] Un prim proiect se intitulează „*Urechea lui Ceauşescu*" (text şi regie: Gerard Stembridge) coprodus de UNITER, Teatrul Mic (unde au loc trei reprezentații) şi Old Museum din Belfast. Din nou reprezentațiile în străinătate (în acest caz rezumându-se la Irlanda) sunt mai numeroase decât cele româneşti. Facilitatorul proiectului este o persoană ce mediază neobosit relațiile culturale româno-irlandeze, profesorul John Fairleigh. O fundație a luat azi locul acestui teatru, propunând evenimente culturale din zone artistice diverse.

Teatrul româno-american „Eugene O'Neill", inițiat şi condus de Alexa Visarion, nu are o „jumătate" americană foarte vizibilă. Montările lui Adrian Pintea cu „*Fool for Love*" de Sam Shepard şi „*Orpheus Descending*" de Tennessee Williams din 1995 (ambele în limba engleză) aduc o pată de culoare în peisajul teatral bucureştean, dar nu penetrează în mod substanțial spațiul cultural american. Alte proiecte se sprijină de asemenea exclusiv pe participarea română, cum ar fi „*Copilul îngropat*", coprodus (în regia Cătălinei Buzoianu) cu Teatrul Bulandra în 1996.

Aceste instituții bilingve se nasc în principal din dorința oamenilor de teatru români de a crea un cadru de colaborare cu cei străini, generând prezențe în spațiile culturale respective. Treptat, acest lucru se face din ce în ce mai mult în interiorul teatrelor de stat, care îşi construiesc singure relații internaționale, profitând de infrastructura pe care o moştenesc şi o exploatează în exclusivitate. Majoritatea teatrelor de stat româneşti intră într-o perioadă în care caută şi cultivă parteneriatele externe, uneori cu rezultate spectaculoase, cum sunt cele ale Teatrului Național din Craiova, care are stagiuni întregi în care numărul reprezentațiilor din străinătate îl întrece cu mult pe cel de la sediu. O astfel de mutație înregistrează şi programul cel mai complex de schimburi teatrale româno-britanice (coordonat din partea română de UNITER) numit NOROC. Pornit inițial cu 12 parteneri britanici şi bazat în principal pe schimburi de experiență şi transfer de „know-how",[96] programul devine treptat (odată cu coordonarea lui de către Neil Wallace)[97] o întreprindere lucrativă de exploatare a marilor spectacole româneşti, în principal a celor realizate de Silviu Purcărete, şi se stinge treptat.

Un prim aflux de proiecte independente este astfel absorbit de teatrele de stat, pe de-o parte ca urmare a monopolului pe care acestea îl au pe infrastructură (ceea ce le transformă în parteneri credibili, chiar dacă lenți în decizii şi acțiune, pentru partenerii externi), pe de altă parte sub influența unor festivaluri importante atrase mai curând de spectacole mari, cu distribuție

[94] La data redactării acestei lucrări, „*Mă tot duc*" („*Je m'en vais*") e în repertoriul Teatrului Foarte Mic din Bucureşti.

[95] Carmen Bărbulescu, „Teatrele româno...", în *Teatrul azi* # 2-3/1994, p. 36

[96] „Conceptul programului NOROC era acela al unei infuzii reciproce de creativitate, prin contactul direct (turnee, stagii, workshop-uri în ambele țări) a două lumi teatrale cu mare «apetit» pentru această formă de artă, dar cu experiențe şi o istorie diferite. Programul NOROC a fost cel mai longeviv, cel mai amplu, mai coerent şi fertil proiect internațional în care a fost implicat teatrul românesc după 1990. El a făcut cu putință consacrarea internațională a multor regizori şi actori români, teatrul românesc fiind considerat, vreme de câțiva ani, un fenomen de mare vitalitate creatoare.", Anca Măniuțiu, *O încercare...*, pp. 402-403

[97] După declarațiile lui Ion Caramitru într-un interviu cu autorul din ian. 2010.

numeroasă şi desfăşurări de forțe greu de realizat în Occident, unde costurile ar fi fost imense (teatrul românesc apărând astfel oarecum exotic, de o înaltă calitate artistică şi la costuri de „chinezi” ai Europei). Impulsul aşteptat de unii dintre noi din partea occidentalilor înspre transformarea teatrului românesc prin încurajarea inițiativelor independente ia astfel o direcție paradoxală: exploatând ieftin marile ansambluri din teatrele româneşti de stat, aceştia încurajează implicit statu-quoul şi privilegiază partenerii majori, care monopolizează resursele.

E de remarcat că toate aceste programe de schimb se desfăşoară în anii nouăzeci pe relația Est-Vest, între culturile „mici” şi culturile „majore”. Esticii se neglijează unii pe alții, iar atunci când se cunosc sau se întâlnesc, aceasta se petrece aproape în exclusivitate în Occident. Nu există nicio inițiativă de teatru româno-ceh sau româno-polonez, deşi aceste trei spații culturale ar fi avut, poate, multe să-şi transmită unul altuia. Legăturile sunt de asemenea întrerupte pe tot parcursul acestui deceniu în întreg spațiul balcanic, spațiu cuprins de tulburări ce iau inclusiv forma unor conflagrații sângeroase. Esticii vor să-şi afirme şi să-şi valideze noile identități în Vest, iar acest lucru e văzut ca fiind crucial pentru participarea lor la construcția europeană şi globală: „După 1989, putem remarca în politicile culturale două cerințe contradictorii care au avut influențe specifice, dar nu întotdeauna pozitive asupra cooperării culturale în regiune. Prima cerință – chestionarea identitară – ar putea în principiu să ducă la o mai mare cooperare regională, dar de fapt s-a constituit într-o barieră şi a fost mai curând un fel de constrângere. […] În opoziție cu această căutare a unei identități naționale pierdute, cea de-a doua caracteristică – nevoia de integrare în lume – a fost de asemenea nestimulativă pentru cooperarea culturală balcanică. Să fii prezent la Londra, Paris sau New York a devenit o cerință crucială şi care garanta sentimentul de a fi recunoscut ca parte a lumii, a culturii globale, a valorilor care contează, adică a valorilor recunoscute în străinătate.”[98]

În ceea ce mă priveşte, participarea în programul „Seeding a Network” (în cadrul căruia am colaborat cu Denise Wong de la Black Mime Theatre Workshop din Londra), realizarea unui turneu de documentare ce m-a purtat (cu sprijinul programului NOROC) prin teatre din Londra, Leicester, Sheffield, Manchester, Nottingham, Belfast şi Dublin şi implicarea mea în proiectul ce a presupus investigarea realității româneşti de către un grup de studenți de la Central School of Speech and Drama din Londra sub conducerea regizorului Mark Wing-Davey şi a autoarei Caryl Churchill (proiect finalizat cu scrierea, producerea şi prezentarea spectacolului „*Mad Forest*” la Londra, Bucureşti şi New York) mă influențează mult în deciziile artistice de la începutul carierei mele. Ceea ce mă încarcă de energie e un anume tip de comunicare foarte intensă specific spațiului britanic şi irlandez, precum şi trecerea rapidă de la vorbă la faptă: abia țin pasul, ca partener din partea română, cu studenții londonezi (de la Central School of Speech and Drama) care generează o acțiune de strângere a câtorva mii de cărți de teatru pentru Academia de Teatru şi Film din Bucureşti, le transportă ei înşişi, construiesc rafturile bibliotecii şi ne-o predau complet utilată.[99] Mai apoi, rezidențele internaționale de la Royal Court Theatre din Londra (la care am deschis, în 1998, şirul participărilor româneşti – vor urma Alina Nelega, Andreea Vălean, Peca Ştefan, Maria

---

[98] Oana Radu şi Ştefania Ferchedău (edit.), *A Short Guide to the Romanian Cultural Sector Today. Mapping Opportunities for Cultural Cooperation*. A review performed by the ECUMEST association, comissioned by the Royal Netherlands Embassy in Bucharest and published with the support of the Romanian Cultural Institute, 2005.

[99] Cf. Theodor-Cristian Popescu, „UATC şi noua dramaturgie”, în *Scena* # 17, sept. 1999, p. 25

Manolescu, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov, şi alţii), European Directors School de la Leeds (la care am participat în 1996 alături de Anca Bradu şi Nona Ciobanu) sau Bienala de la Bonn (mai târziu la Wiesbaden) mi-au furnizat repere care m-au ajutat să funcţionez independent, scurtcircuitând cultura ierarhic-instituţională în care fusesem educat (în care nicio informaţie nu era valabilă decât dacă venea pe căi oficiale, pe o hârtie cu antet şi ştampilă). Pentru primul proiect al companiei pe care o fondez, partenerii străini (şi turneul extern) reprezintă impulsuri vitale.

Trăgându-şi energia din întâlnirile cu oamenii de teatru străini, care veneau aproape exclusiv în Capitală, majoritatea covârşitoare a iniţiativelor independente din teatrul românesc al acelui deceniu a avut loc la Bucureşti.

Prea mulţi oameni sau prea multe idei pentru un singur sistem? Forme de metisaj

Propunând o alternativă la cultura succesului, la turneele triumfale şi coproducţiile cu marile festivaluri internaţionale ce privilegiau instituţiile mari, dramaturgul Radu Macrinici iniţiază în 1992 Festivalul Internaţional de Teatru „Atelier”: „un festival internaţional al experienţelor novatoare din teatrul secolului XX, interzise sau prezente sporadic în viaţa creatorilor şi publicului din România.”[100] Acţiunea lui pleacă de la observaţia că România nu a profitat de vizibilitatea adusă de prăbuşirea violentă a societăţii totalitare pentru a-şi promova tinerii artişti, ci a „ieşit la export cu *Hamlet, Richard III, Ubu Rex* – teatru mare pe texte mari”.[101] Festivalul se doreşte un cadru de întâlnire mai puţin glorios, mai puţin obsedat de excelenţa marilor nume şi mai aproape de dimensiunea intimă a unui dialog. Reprezentaţiile sunt urmate de întâlniri târzii în noapte în care creatorii, criticii şi publicul discută spectacolele prezentate. Precum majoritatea iniţiativelor independente, festivalul „Atelier” se sprijină pe infrastructura unui teatru de stat, iniţial la Sfântu Gheorghe, ulterior la Baia Mare (cu o escală la Sighişoara).

Această „parazitare” a teatrelor de stat de către iniţiativele independente a fost catalogată ca „metisaj”, un concept lansat de Mihai Măniuţiu: „Nu cred că firavele, dar tenacele încercări de teatru alternativ sunt o concurenţă pentru teatrul subvenţionat, de stat. Este foarte important însă ca ele să existe. Sunt de fapt o formă de metisaj. Nimeni nu-şi poate permite să trăiască din ceea ce primeşte de la un teatru independent. Artiştii alternativi intră într-o formă de metisaj, obligaţi să lucreze în sistem, dar şi doritori de altceva. Nicăieri în lume, un regizor preocupat de interesele lui nu părăseşte complet teatrul subvenţionat. Metisajul este un element vital, amestecul de sânge creează formule care, chiar dacă iniţial stârnesc iritarea, se dovedesc în cele din urmă fertile. Metisajul este cu atât mai necesar acum, când nici trupele subvenţionate, nici cele independente, nu pot avea o existenţă autonomă. Este necesar pentru că dovedeşte că se poate şi altfel.”[102] Formularea sugerează o presiune de tip nou asupra resurselor publice. Cu privire la originile acestei presiuni, opiniile diferă.

Unii consideră că „În general, «teatrul alternativ» este practicat de actori, regizori, dramaturgi etc. care n-au avut sau au acces restrâns pe scenele «nealternative». [...] Am

[100] Radu Macrinici, răspunzând anchetei „Nativ sau alternativ”, în *Scena* # 2 (22) feb. 2000, p. 14

[101] Într-un interviu luat de autor în oct. 2009

[102] Mihai Măniuţiu, intervenţie la masa rotundă „O revoluţie în teatru?”, în *Scena* # 12/apr. 1999, pp. 6-7

convingerea că orice dramaturg, actor, regizor, scenograf, compozitor etc. abia aşteaptă să scape de «alternativă», cu condiţia să-şi găsească un loc în partea opusă."[103] sau „Eu cred că teatrul independent a apărut în primul rând ca urmare a unei inflaţii de actori, regizori şi chiar scenografi. Foarte mulţi oameni nu mai au acces în teatre. N-are nici o importanţă de ce. Iar ei caută să se exprime, nu caută neapărat un salariu."[104] Cu alte cuvinte, prea mulţi oameni se luptă pe prea puţine locuri în teatrele instituţionalizate, situaţie apărută după ce cifrele de şcolarizare în şcolile de teatru au cunoscut o creştere exponenţială începând cu 1990. Aşteptând să poată intra în sistem, oamenii de teatru neangajaţi la stat se implică în proiecte independente, oarecum de nevoie.

Alţii consideră că „legarea ideii de teatru independent de surplusul de oameni care nu îşi mai găsesc locul în teatre nu e cel mai bun exemplu. Mulţi oameni care au loc în teatru vor să lucreze în teatre sau şi în teatre independente. Cred că e vorba de surplusul de idei, nu de surplusul de oameni."[105] În acest sens, vorbim mai curând de o „reinventare a codurilor teatrale ce afectează toate compartimentele de creaţie": „Teatrul alternativ reprezintă, cred, un exerciţiu de adaptare a limbajului teatral la sensibilităţile timpului prezent. [...] Riscurile şi dificultăţile asumate, atât cele organizatorice, cât şi cele de natură subtilă, provoacă, desigur, o atitudine de agresivitate artistică şi radicalizează de cele mai multe ori actul teatral. Această «radicalitate artistică», indiferent dacă e hrănită de experienţe artistice importante sau de nelinişti juvenile, are ca efect vitalitatea gestului teatral şi interesul pentru reanimarea comunicării teatrale. [...] Alternativa, pentru a se manifesta, trebuie să se bazeze pe independenţă organizatorică. Reinventarea codurilor teatrale afectează însă toate compartimentele de creaţie. [...] Teatrul alternativ continuă, cred, atitudinea de creativitate şi dorinţa de comunicare care au generat toate formele cunoscute de manifestare teatrală, şi neagă cultura de tip muzeal, indiferenţa faţă de sensibilitatea şi neliniştile timpului prezent, uzura şi neputinţa formelor moarte."[106]

Ambele „surplusuri" sunt însă motive valide pentru un act teatral independent. Dar indiferent ce generează presiunea asupra sistemul instituţionalizat, ea există. Pe tot parcursul deceniului, teatrele de stat sunt zguduite de crize, demisii, chiar greve: „E multă forfoteală în teatrul românesc" se indigna Valentin Silvestru.[107] Paul Cornel Chitic cerea un „instructaj de folosire a libertăţii" pentru a calma oamenii de teatru: „Ce se întâmplă cu teatrele şi în teatre după 22 decembrie 1989? [...] Exact ceea ce era inevitabil să se întâmple. Eliberarea de sub dictatură a fost confundată cu libertatea. Iar libertatea, definibilă ca acces neîngrădit la şansă, e privatizată. Regizori, actori, consideră că libertatea este a lor, a fiecăruia în parte, fiecare dintre ei privindu-se doar ca fiinţă socială, uitând că este om de artă. Libertatea asta e păgubitoare pentru că produce o amnezie care ia şi minţile. Mai toţi au uitat că, în calitate de oameni ai scenei, visau şi se străduiau să smulgă cenzurii fărâme din ceea

[103] Mircea Cornişteanu, răspunzând anchetei „Nativ sau alternativ", în *Scena* # 2 (22) feb. 2000, p. 10

[104] Radu Dinulescu, intervenţie reprodusă în Iulia Popovici, „Ghidul de utilizare a teatrului independent, în România şi aiurea. Dialogul imposibil al independenţilor cu ei înşişi", în *Observator cultural* # 282, 18 aug. 2005

[105] Iulia Popovici, „Ghidul...", în *Observator cultural* # 282, 18 aug. 2005

[106] Dragoş Galgoţiu, răspunzând anchetei „Nativ sau alternativ", în *Scena* # 2 (22), feb. 2000, p. 11

[107] Rememorat de Claudiu Groza, intervievat de autor în oct. 2009.

ce numeam cu toții LIBERTATEA ARTEI TEATRALE, LIBERTATEA SCENEI. [...] Toată lumea e nerăbdătoare. Toți stăm în aşteptare. Ce aşteaptă teatrele, evident, fără a sta cu mâinile în sân? O lege a teatrelor. Chiar dacă nu o aşteaptă, ea este necesară ca un «instructaj» de folosire a libertății."[108]

„Liniştea creatoare" de dinainte de 1989 fusese pierdută definitiv.

Primele impulsuri de realizare a unor proiecte independente vin din direcții diferite. Pe lângă cel generat de întâlnirile şi schimburile externe, un altul îl reprezintă pur şi simplu dorința de a exploata un spectacol în mod independent. În 1990, Societatea teatrală particulară *Scorpion* preia un exercițiu pe teme din "*D'ale carnavalului*" cu studenții actori de la clasa profesorului Mircea Albulescu, exploatând pentru prima oară public un examen „intern" de actorie. „ARCA (Artişti Români în Credință şi Adevăr)" pune în scenă „*Logodnicele aterizează la Paris*" de Marc Camoletti, cu actori ai TNB, văzut ca o „şuşă" de Victor Parhon.[109] În acelaşi spirit de teatru popular, care foloseşte rețeaua națională a caselor de cultură pentru turnee extinse, ia ființă tot în 1990 Compania Bucureşti, condusă de Dorina Lazăr a cărei poftă de spectacole independente s-a născut înainte de 1989, când, în organizarea impresarului Traian Ionescu şi sub egida Asociației Oamenilor de Teatru şi Muzică (ATM), a luat parte la realizarea unor spectacole create ad-hoc pentru diferite strângeri de fonduri. Succesul de public era pe atunci uriaş.[110] Sperând să continue acest succes, dar să-l exploateze în mod liber, Compania Bucureşti creează (în regim comercial, fiind înregistrată ca SRL) trei spectacole: „*Sosesc de la Paris*", (1990, în regia lui Nicolae Scarlat, cu Hamdi Cerchez, Mitică Popescu, Mihai Dinvale, Mihai Mihail, Dorina Lazăr, Adina Popescu), „*Jaful de la miezul nopții*" de Sami Fayad, (1992, regia Tudor Mărăscu, cu acelaşi grup de actori plus Tamara Buciuceanu) şi „*Adio femei*" (spectacol preluat, în regia lui Mihai Berechet, cu Ştefan Iordache şi Angela Similea). Formula spectaculară se sprijină pe actori foarte cunoscuți (toți angajați în teatre de stat), iar scenografia e minimală. Actorii montează şi demontează, conduc microbuzul, apelează la un număr minim de tehnicieni. Se bucură de ceea ce fac şi se simt liberi. Dar se dovedeşte repede că ceea ce avea succes în 1989, nu mai are după 1990. Compania Bucureşti îşi încetează activitatea în 1996 şi este radiată în 2001, când Dorina Lazăr intră în managementul Teatrului Odeon, fiind un caz rar de manager cultural independent ce îşi transferă competența într-o instituție de stat (un altul fiind Constantin Chiriac, la Sibiu).

Acest tip de inițiative de teatru privat, urmărind independență financiară şi chiar profit, precum trupele interbelice, s-a dovedit foarte efemer la începutul anilor nouăzeci. Publicul nu mai participă suficient, iar prețul biletului, după mulți ani de subvenționare de către stat, nu poate fi ridicat brusc. Este prea devreme pentru inițiative de tip comercial.[111]

108 Paul Cornel Chitic, „Ce se întâmplă cu teatrele?", în *Teatrul azi* #1/1990, p. 19

109 „Ne întrebăm dacă în cazul acestui nou teatru (...) nu avem de-a face totuşi doar cu o formă foarte originală de «privatizare». Desigur, întru totul legală, dar nu şi dintre cele mai încurajatoare pentru doritul spirit de inițiativă al companiilor particulare, pentru necesara independență a teatrului particular. Care sperăm că nu va fi, la rându-i, doar o formă «originală», legalizată, a proliferării mai vechilor «şuşe».", Victor Parhon, în *Teatrul azi* # 3/1990, p. 27

110 „Era lume şi pe pereți.", Dorina Lazăr în interviu cu autorul în dec. 2009.

111 Vor cunoaşte o explozie începând cu 2004-2005, când țara e împânzită de afişe foarte colorate anunțând spectacole produse şi impresariate în regim privat.

Sub semnul excelenței artistice însă, vor încerca să se plaseze din start mai multe formule de teatru independent.

Prima dintre acestea este Teatrul Levant, fondat de Valeria Seciu în 1990. Sunt alese texte contemporane deja verificate, spațiile de spectacol sunt adesea neconvenționale, iar actorii foarte cunoscuți, pentru a atrage publicul în astfel de spații: un „teatru de clasă în variantă independentă”.[112] Teatrul Levant începe în 1991 la Sala Atelier a TNB cu „*Angajare de clovn*” de Matei Vişniec, în regia lui Nicolae Scarlat, cu Mitică Popescu, Alexandru Bindea şi Adrian Negru (care funcționa şi ca regizor tehnic), spectacol reprezentat de 30 de ori şi selectat la Bienala de la Bonn în 1992. În acelaşi an continuă la „sala arsă” (care luase foc pe parcursul evenimentelor din decembrie 1989) a Muzeului Național de Artă, fosta Bibliotecă regală, pe care o amenajează şi în care construiesc gradene, cu „*Ultima noapte a lui Socrate*” de Stefan Tsanev, în regia lui Ştefan Iordănescu şi scenografia lui Nic Ularu, cu Maia Morgenstern, Claudiu Istodor, Mircea Andreescu, Valentin Uritescu, Cerasela Stan. S-a jucat de 40-50 de ori, cu mari eforturi de programare şi s-a deplasat în turneu la Glasgow (la Tramway Theatre) prin programul NOROC în noiembrie 1993. În 1994 Teatrul Levant produce „*Fecioara şi moartea*” de Ariel Dorfman, repetat tot la „sala arsă”, dar jucat la Sala Mare a Teatrului „Nottara”, în regia lui Cristian Hadji-Culea, scenografia Ştefaniei Cenean, cu George Constantin, Dana Dogaru, Dan Condurache. Doar nouă reprezentații, din păcate acesta fiind ultimul spectacol al lui George Constantin. Urmează marele succes la Teatrului Levant: „*Pelicanul*” de August Strindberg, în regia Cătălinei Buzoianu, scenografia începută de Nic Ularu şi finalizată de Lia Manțoc, cu Valeria Seciu, Vlad Zamfirescu, Oana Tudor, Domnița Constantiniu, Valentin Popescu. Cu premiera în 1995 la Sala Dalles, nominalizat la şase categorii ale premiilor UNITER şi prezentat în 1996 la festivalul de la Sitges, „*Pelicanul*” marchează apogeul demersului creativ al Teatrului Levant. Urmează un ultim proiect, după „*Doamna Bovary sunt ceilalți*” de Horia Gârbea, pus în scenă de un coregraf austriac cu patru tineri actori. E însă prea târziu, căci oboseala s-a instalat iremediabil: după şase ani de eforturi, Teatrul Levant îşi consumă combustia şi se închide în 1996. Deşi a atins cota artistică cea mai înaltă, aşa cum a țintit, în fața perspectivei de a începe din nou de la zero cu următoarea producție, echipa Teatrului Levant a clacat. Încetarea activității Teatrului Levant a mai semnalat un lucru: în România, când liderul unei organizații independente renunță la a-şi mai dedica toată energia, carisma şi relațiile personale organizației pe care o fondează şi administrează, organizația nu mai are niciun alt punct de sprijin.

Alte două exemple de organizații urmărind primordial excelența artistică sunt Fundația Art-Inter Odeon, ce se va transforma mai târziu în Teatrul Act, şi SMART (Select Management Art), o companie din concernul Pro condus de Adrian Sârbu. Ambele au un rol extrem de vizibil, influențând major receptarea fenomenului independent.

SMART-ul, organism privat, a introdus conceptul de serie limitată a reprezentațiilor (în coproducție cu un teatru de stat), în ideea că exploatarea spectacolului va continua în mediul audio-vizual odată ce interesul spectatorilor de teatru scade. Beneficiind de o publicitate agresivă pe canalele concernului de presă din a cărui familie făcea parte, SMART-ul s-a prezentat ca un producător de lux: plătea generos şi vindea scump. Tradiția biletelor ieftine, subvenționate de stat, a fost rescrisă. Biletele la „*Ioana d’Arc*”, „*Richard II*” (în regia lui Mihai Măniuțiu), coproduse cu Teatrul Național Bucureşti, „*Îmblânzirea scorpiei*” (în regia lui Mihai Măniuțiu), coprodus cu Teatrul Bulandra, „*O noapte*

[112] Conform definiției lui Ionuț Corpaci, factotum al Teatrului Levant pe întreaga perioada a existenței sale, intervievat de autor în nov. 2009.

furtunoasă" (în regia lui Mihai Măniuțiu) şi „*Saragosa - 66 de zile*" (în regia lui Alexandru Dabija), ambele coproduse cu Teatrul Odeon, au reprezentat dublul sau triplul valorii biletelor la alte spectacole jucate pe aceleaşi scene de către teatrele respective. S-a dovedit că în fața unei publicități agresive, cu „vedetizarea" susținută a creatorilor spectacolului, publicul e gata să plătească substanțial mai mult. Un efect secundar negativ l-a reprezentat însă „legenda" onorariilor mari ce însoțeau orice proiect nou al acestei organizații, astfel încât trecerea SMART-ului prin teatrele de stat a lăsat urme constând în pretențiile ulterioare ale corpului tehnic față de orice alt producător, ceea ce a afectat multe alte colaborări. În cele din urmă, spre sfârşitul anilor nouăzeci, SMART-ul şi-a oprit discret activitatea.

Fundația Art-Inter Odeon are o importanță cu totul aparte din alt punct de vedere. Inițiată după demiterea bruscă a lui Alexandru Dabija de la conducerea Teatrului Odeon, ea a reprezentat continuarea firească, în teritoriu independent a programului de excelență artistică inițiat de acesta ca manager al unui teatru de stat, odată ce încercarea lui de reformă structurală a fost blocată brutal.[113]

Cu sprijin extern substanțial (britanic), artiştii ce formau nucleul creativ a ceea ce se întâmpla la Teatrul Odeon (mai ales Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Marcel Iureş şi Doina Levintza) au format în 1995 această fundație ce va duce peste trei ani la inaugurarea primului spațiu teatral independent din Bucureşti, Teatrul Act. Un singur spectacol se va realiza până la deschiderea Teatrului Act: „*Omor în catedrală*" de T.S. Eliot (în coproducție cu Teatrul Național din Cluj), prezentat şi în turneu britanic. Impactul deciziei acestui grup de artişti de primă mărime de a funcționa în mod independent a fost redutabil, inclusiv asupra lor înşişi: „Privit retrospectiv, cred că momentul Odeon a avut o importanță crucială în dezvoltarea fenomenului teatral independent de la noi. Fie că au conştientizat sau nu valoarea exemplară a acestui moment, oamenii de teatru care simțeau nevoia unei alternative la sistemul instituționalizat şi-au dat seama că nu pot reuşi în interiorul sistemului, ci doar *independent* de acesta sau, acolo unde exista voința de «emancipare», în parteneriat cu acesta."[114]

După inaugurarea spațiului de pe Calea Victoriei al Teatrului Act, acesta continuă un timp urmărirea cu prioritate a excelenței artistice, dar evoluează treptat înspre un spațiu deschis, gazdă în principal a altor producții, concerte, ateliere, lansări de carte, ajungând să joace rolul unui centru cultural independent.

---

[113] „În Teatrul Odeon am făcut fel de fel de încercări. Toate au implicat o doză de «hei-rupism» care cred că a existat după '89 în toate zonele culturii. Doar cîțiva, foarte puțini, ne repezeam să facem de fiecare dată totul – de la mutatul unei mese pînă la alcătuirea repertoriului sau organizarea unui turneu. N-a existat ideea de separare a competențelor şi nici structurarea unui sistem de funcționare normală. Tot acest interval de 3 ani l-am folosit pentru a ne afirma. Conflictele de la Odeon – ca şi cele de la de la Național sau de la Bulandra – le-am acoperit din decență. În fond este vorba de un mahalagism cultural, care exprimă perfect ideea de provincie culturală. Ştiu că acelaşi lucru se întîmplă şi în alte zone, dar asta nu mă consolează. Preocupat de afirmarea teatrului, am participat la cocoloşirea incompetențelor şi artistice şi manageriale. În sfîrşit, după trei ani, cînd am socotit că teatrul s-a afirmat şi după ce am alcătuit un proiect foarte clar şi solid pentru anul viitor, pe luni, pe zile, am încercat să modificăm structura teatrului. (...) Sigur, ne-am afirmat, am avut succese, dar dedesubt teatrul este putred ca sistem, ca structură. Nu am reuşit deloc să trec de această etapă pur românească a liderului: dacă dispare liderul, totul se prăbuşeşte. Eu voiam să creez o instituție care să funcționeze şi peste 3 şi peste 15 ani.", Alexandru Dabija preluat de Anca Măniuțiu, în *O încercare...*, pp. 403-404

[114] Anca Măniuțiu, *O încercare...*, p. 404

Înfruntând o opinie generală pesimistă, ce dă mai multe şanse eşecului decât reuşitei – un factor atât de prezent încât a fost identificat şi inclus într-un studiu despre distribuția producțiilor non-instituționale în România[115] – apar, după jumătatea deceniului, mai multe companii teatrale noi, printre care Teatrul Fără Frontiere, Compania teatrală 777, Fundația Antigona, Fundația Toaca şi Teatrul Inexistent. Ceea ce au în comun aceste organisme, altminteri cât se poate de diferite în demersurile lor artistice, e plasarea într-o zonă a activității teatrale ce prioritizează comunicarea, nu excelența artistică. Noile companii îşi propun în principal o repoziționare, căutarea unui raport nou, propriu, cu publicul vizat şi cultivarea unei libertăți de creație pur şi simplu.

Mihaela Sîrbu îşi doreşte pentru Teatrul Fără Frontiere „atragerea spre teatru a segmentului de public cu vârsta cuprinsă între 18-40 ani, un segment de public pragmatic, realist, interesat de teme politice şi sociale, şi care nu mai este interesat de teatrul convențional, pe care îl percepe ca fiind desprins de realitate, contrafăcut, «teatral».”[116] Din 1996 şi până azi, Teatrul Fără Frontiere parcurge un traseu inegal şi sinuos, dar extrem de activ, cu mai multe perioade de creație, producând regulat şi având stagiuni în care exploatează şi câte patru producții simultan.

În ce priveşte Compania teatrală 777, declaram la primul proiect: „Cu această companie mi-am propus un proiect cu trei direcții principale de acțiune: identificarea unor puncte «sensibile» în mentalitatea colectivă şi a unor teritorii neexploatate în raportul complex al individului cu societatea contemporană; promovarea creațiilor dramatice originale, în premieră națională, care răspund unor motivații ce se încadrează la ceea ce am spus anterior şi realizarea producțiilor numai în regim de parteneriat, atât românesc, cât şi străin”.[117] Compania e activă între 1997 şi 2000, reuşind să producă patru spectacole în coproducție cu Teatrul Odeon, Teatrul „Nottara”, Teatrul Bulandra şi alți parteneri români şi străini.

Lelia Ciobotariu, despre naşterea Fundației Antigona: „[...] nimic din ce-mi imaginasem despre meseria asta nu regăseam în teatru. Nu cred că e o chestiune de generație, de-asta spun că la mine a fost o opțiune personală, o chestiune de structură interioară. Totul era străin, nu mă întâlneam cu visurile mele, era nicicum. Atunci am zis nu, înseamnă că trebuie să căutăm în altă parte”.[118] Fundația produce cu sincope şi se reinventează periodic, de la un timp creându-şi o structură numită Proiect Replica, ale cărei ultime coproducții sunt realizate cu Teatrul Bulandra şi Teatrul Metropolis.

În ce priveşte Teatrul Inexistent, Theo Herghelegiu enumeră „câteva puncte de reper, şi anume:

a) orientarea repertoriului către o problematică foarte imediată, care să fie extrasă din viața comunității şi să i se adreseze direct acesteia;

---

[115] „The individual initiatives face most likely pessimism; the first reaction is the mistrust and strong belief in the failure of that enterprise.”, Andreea Grecu, *Distribution of non-institutionalized productions in Romania*, un studiu pentru Mobile Theatre Network, oct. 2000, p. 2

[116] V. „Obiectivele noastre” pe www.teatrulfarafrontiere.ro.

[117] Citat de Isabella Francia, în „O piesă despre surdo-muți va fi montată pe scena «Odeonului»”, în *Libertatea,* 23 aug. 1997.

[118] Interviu luat de Andreea Dumitru în martie 2007, parte din *Cine mai are nevoie de teatru după '89?,* proiect de cercetare realizat în cadrul programului reSourcing derulat de ECUMEST în parteneriat cu Erste Foundation.

b) abordarea publicului ca element viu, coparticipant la actul artistic;

c) cât mai scăzută dependență de un spațiu anume; scenografie multifuncțională, minimală;

d) tendința de a folosi disponibilitățile participanților (actori) în cât mai inedite şi variate încercări;

e) interdisciplinaritate (dans, muzică, arte vizuale)."[119]

Teatrul Inexistent a depăşit zece ani de activitate (1998-2008), manifestându-se tenace în numeroase spații teatrale şi non-teatrale, realizând inclusiv primul musical românesc independent în parteneriat cu Teatrul Arca.

Fundația Toaca urmăreşte „asigurarea unei structuri de lucru pentru artele contemporane, în afara sistemului de stat", dezvoltând parteneriate internaționale solide şi fiind membră în rețele ca IETM (Informal European Theatre Meeting), EMF (European Mime Federation) şi TEH (Trans Europe Halles).[120] Fundația Toaca are o prezență relativ discretă, cu 5 proiecte teatrale realizate (primul în 1997, ultimul în 2001), dar şi cu expoziții sau proiecte interdisciplinare.

Toate aceste companii colaborează cu teatrele de stat, aşa cum o făcuse înaintea lor şi Teatrul Inoportun, un proiect al UNITER (înființat în 1991, cu Victor Ioan Frunză director, ce a produs până în 1994 patru spectacole),[121] sau „Trupa pe butoaie" (un alt proiect al UNITER funcționând între 1994-1997) şi cum o vor face mai târziu, cu foarte puține excepții, toate structurile independente fără un spațiu propriu.[122] Încercând să suplinească lipsa de spații de reprezentare, UNITER şi-a pus uneori propriul sediu la dispoziția proiectelor independente, (pentru unele spectacole ale Teatrului Inoportun sau ale Teatrului de Cameră, ambele proiecte ale sale), dar nu a reuşit să genereze mai mult decât „începuturi".[123]

Singurele structuri care pot oferi un spațiu de reprezentare creațiilor independente sunt festivalurile.

Doar unul dintre acestea este dedicat exclusiv creației teatrale independente, altFEST: – „altfel.altceva.altundeva" – „al-tFEST este un festival independent de teatru, necompetitiv şi deschis producțiilor de artă alternativă – teatru-muzică, teatru de mişcare şi teatru de imagine – în spațiu neconvențional şi se adresează companiilor independente din Europa Centrală şi de Est."[124] Inițiat de Alina Moldovan şi Mihai Iancu şi organizat de Centrul Internațional pentru Artă Contemporană Bucureşti, altFEST îşi asumă misiunea „de a reforma mentalități şi structuri

[119] Theo Herghelegiu, răspunzând anchetei „Nativ sau alternativ", în *Scena* # 2 (22), feb. 2000, p. 11

[120] Anca Măniuțiu, *O încercare...*, pp. 411-413

[121] „Programul teatrului a debutat în 1992, cu premiera unei piese de Horia Gârbea ("*Funcționarul destinului*", în regia lui Felix Alexa), a continuat cu "*o vizită inoportună*" de Copi, regia Dragoş Galgoțiu (primul spectacol din România având drept temă SIDA), "*Omul care vorbeşte singur*" de Matei Vişniec, regia Mihaela Săsărman şi "*Piesă cu repetiții*" de Martin Crimp, regia Theodor-Cristian Popescu, aceasta din urmă, în colaborare cu Teatrul Național din Târgu Mureş.", *O încercare...*, p. 396

[122] „Să remarcăm, încă de pe acum, că aceste asocieri cu teatrele instituționalizate ale teatrelor şi companiilor independente vor deveni o practică curentă, perpetuată şi astăzi. Explicația e foarte simplă: lipsa fondurilor necesare nu doar pentru închirierea şi amenajarea unui spațiu propriu, ci şi, în ipoteza obținerii acestuia, pentru a-l menține, mai apoi, funcțional.", *ibid*, p. 396

[123] Ion Caramitru, intervievat de autor în ian. 2010.

[124] Saviana Stănescu citând din caietul program al festivalului, „Nativ sau alternativ", în *Scena* #2(22), feb.2000, p. 18

ale vieții culturale româneşti şi de a genera şi dezvolta o mişcare independentă şi alternativă puternică." Organizează trei ediții: în 1997 la Iaşi şi în 1999 şi 2000 la Bistrița. Devine rapid nu numai un loc de întâlnire pentru tot ce se întâmpla semnificativ în spațiul performativ independent românesc (Teatrul Inexistent, Teatrul Fără Frontiere, Teatrul Act, Teatrul Luni de la Green Hours, Compania teatrală 777, Fundația Tranzit, Compania Of-Of, Fundația Contemporania şi Proiectul Underground Târgu Mureş se regăsesc în program) ci şi un eveniment care animă spațiile neconvenționale ale oraşului gazdă, promovând ideea unei acțiuni culturale deschise către comunitate. Prezintă în spațiul românesc demersurile artistice extrem de diverse ale unor companii independente ce scriu deja istorie precum Formalny Theatre din Sankt Petersburg, blackSKYwhite din Moscova, Scena Plasticzna din Lublin, Ister Teatar şi Plavo Pozorište din Belgrad etc. Colocviile ținute sunt dezinhibate, atelierele şi expozițiile au un aer rebel; am participat şi eu la ediția din 1999, cu un atelier intitulat „Stress", care forma echipe de lucru în care regizorii trăgeau la sorți actorii (obligatoriu studenți sau absolvenți ai unor şcoli diferite), fragmentul de text (niciodată tradus sau montat în România) şi spațiul neconvențional, având apoi trei zile pentru a realiza mici spectacole, reacționând sub „stress" la toți aceşti stimuli. Viitori regizori importanți ca Radu Afrim, Szabó K. István, Radu Nica, Radu Apostol au participat printre alții.

AltFEST-ul a acționat şi ca producător, susținând financiar şi logistic, în parteneriat cu alte organisme independente sau cu teatre de stat, unele proiecte teatrale (printre care, în ceea ce mă priveşte, şi spectacolul meu cu „*Ping Body*", pe un text comisionat lui Radu Macrinici, prin Dramafest).

Poate cel mai important aspect constă însă, în felul în care acest festival a ştiut să atragă împreună ca organizatori, parteneri, finanțatori sau sponsori diverse instituții de stat şi firme particulare (consilii județene, locale, inspectorate de cultură, televiziuni naționale, societăți comerciale, fundații prestigioase, UNITER, diverse muzee şi case de cultură, discoteci şi cluburi private etc.), să mediatizeze puternic evenimentele şi să reunească criticii de teatru importanți cu un public numeros ce nu frecventa teatrul în mod regulat pentru a servi ideea independentă ca fiind importantă, vizibilă, producătoare de cultură pur şi simplu. Prin tot ce a făcut, altFEST a reuşit să fie efectiv un festival care nu semăna cu niciun altul, cu o misiune culturală curajoasă. Dispariția sa a lăsat organismele independente fără unul dintre puținii parteneri pe care puteau conta.

Multe astfel de proiecte independente (practic, majoritatea lor) au sucombat după câțiva ani, atunci când energia conducătorului de proiect s-a epuizat. Altele iau pauze mai lungi, sau se reinventează periodic şi duc o existență sincopată. Doar trei organizații din acei ani au reuşit să aibă un loc de manifestare permanent: Teatrul Act, ce-şi administrează propriul spațiu într-un subsol pe Calea Victoriei, Teatrul Luni, un proiect al Clubului Green Hours din Bucureşti şi Proiectul Underground al Fundației Dramafest şi al Teatrului Ariel din Târgu Mureş, folosind un spațiu al acestuia din urmă.

Fundația Dramafest, înființată în 1997, se structurează în jurul ideii de „creare a unui microclimat pentru dramaturgia nouă românească."[125] Organizează rapid „Colocviul național asupra noii dramaturgii româneşti" (mai, 1997); dezbaterile sunt publicate în revistele Postscenium şi Vatra, iar problemelor noii dramaturgii li se caută cauzele şi posibile soluții: „Pentru prima oară viciul a fost clar identificat ca fiind de natură managerială şi nu estetică." Urmează etapa a doua – concursul de piese noi. Noutatea fundamentală introdusă de Dramafest a constat în

[125] Alina Nelega, *Piesa...*, pp. 49-51

alcătuirea unui juriu exclusiv din regizori cauţionaţi de câte un teatru. Cu alte cuvinte, dacă un regizor consideră că o piesă merită premiată, trebuie să îşi asume punerea ei în scenă în teatrul care îl susţine. Dramafest evită astfel să emită diplome fără consecinţe practice (precum celelalte concursuri), recunoscând că împlinirea unei piese de teatru este pe scenă; „[...] montările au fost invitate, pe 23 aprilie 1998, la Festivalul Internaţional Dramafest, unde şi alte spectacole, străine, pe texte noi, mai puteau fi vizionate, toate acestea dublate de un colocviu internaţional organizat împreună cu Open Society Institute, Consiliul Britanic, Ministerul Culturii, numit *Producing New Writing – A Risk Worth Taking?* şi triplate de un atelier de lucru pe texte noi, condus de reprezentanţi ai Teatrului Royal Court din Londra.” Textele selecţionate se vor publica în două antologii, una în limba română şi cealaltă în limba engleză, iar unul dintre spectacole, „*Eu când vreau să fluier, fluier*...” va lansa o autoare, Andreea Vălean, fiind invitat la Bonner Biennale. A doua ediţie va avea un impact mai redus, printre altele şi din cauza faptului că nu s-a mai reuşit producerea de spectacole, ci doar de lecturi publice ale textelor selectate. Reprezentanţii Teatrului Royal Court au mai ţinut însă un atelier. Cele două proiecte ambiţioase ale Dramafestului – realizarea unei „Săptămâni a dramaturgiei româneşti la Londra”, dar mai ales iniţierea unui teatru de text nou în Bucureşti – nu au primit undă verde din partea autorităţilor culturale ale vremii.

În concluzie, „Dramafest a fost un proiect care s-a dezvoltat în folosul dramaturgilor români (Andreea Vălean, Saviana Stănescu, Ştefan Caraman, Dumitru Crudu, Adina Dabija, Theodora Herghelegiu, Petre Barbu, Radu Macrinici ş.a.), a dus un spectacol la Bonner Biennale, a publicat două antologii de texte şi două numere de revistă conţinând dezbateri teoretice, a strâns în jurul său personalităţi europene importante. Toate acestea, din bani europeni sau americani şi din mici contribuţii ale administraţiei locale.”[126]

Deşi coordonatoarea lui o descrie ca pe „un eşec”, Fundaţia Dramafest e departe de a se desfiinţa sau de a-şi opri activitatea: în 1999 intră în parteneriat cu Teatrul Ariel din Târgu Mureş, iniţiind proiectul numit Underground Ariel, o suită de evenimente ce vor fi create într-un subsol amenajat ca spaţiu performativ al sus-numitului teatru de stat, în regim „semi-independent” – Fundaţia obţine finanţările, iar teatrul contribuie cu „ceea ce oricum ar da dacă nu ar face nimic: salariile tehnicienilor şi logistica.” (Nelega). Underground-ul se concentrează pe producţii, într-o „atitudine de deschidere”[127], primele patru spectacole produse în stagiunea inaugurală 1999-2000 fiind non-verbale („*SSS - Social Sound Systems*” creat de Gavril Cadariu şi „*Steps*” creat de Horaţiu Mihaiu), cu elemente de teatru-dans şi teatru muzical („*Alexanderplatz*” în regia Olgăi Barabás) sau de pantomimă („*Scrumbia afumată*” în regia lui Valentin Lozincă-Mandric).

Cei patru artişti care sunt imaginea acestui spaţiu la ieşirea lui în lume – Alina Nelega, Gavril Cadariu, Horaţiu Mihaiu şi Radu Afrim – semnează un manifest, care (rămânând deschis spre a fi semnat şi de alţii care „vor dori să o facă”) încearcă să atingă, precum spectacolele ce vor fi create aici, o zonă dincolo de explicaţiile şi traseele directe:

„MANIFEST underground 789

De atunci
De la ultimul lătrat al câinelui andaluz şi primul
De la omul cu aparat de filmat – Dziga Vertov

---

[126] A. Nelega, *op. cit*., pp. 49-51

[127] Anca Rotescu, *Desprinderea de pluton. Underground Ariel 1999-2009*, Târgu Mureş, Editura Universităţii de Artă Teatrală, 2009, p. 32

Mâinile lui Erik Satie

De la Appia cortina decorul luminile
Urmuz Bartok Tzara înainte şi după
Topirea ceasurilor de atunci de când De Stijl

De când Marilyn – OBIECT subiect – SUJET al lui Warhol

De la stropii lui Pollock pistruii lui Arrabal negii lui Ionesco Malevich

Kandinski

Pătratul negru albumul alb al Beatles-ilor boom-ul erotic je t'aime moi non
plus

Hey Jude Berlin 1990 Juden raus mormântul lui Brecht
De la închiderea Schiller Theater Fellini Fassbinder

(a murit Miles Davis) la câţiva ani
De la moartea lui Che Guevara
De când bombardarea cu nato a festivalului BITEF

Belgrad extasy and UN ivory

De la Mondrian Picasso Miró cunilingus Bob Wilson Naomi Campbell

De la curentele alternative

Nenaştere no-man-tism nimbolism

De la garsoniera cu acces la telenovelă la mansarda cu exces de Cioran
De atunci
Un fluture de varză bântuie deasupra Europei"[128]

„Semi-independent", dar cu o atitudine fermă, credincios manifestului originar, Underground Ariel îşi va lua misiunea în serios şi va produce douăzeci de spectacole extrem de diferite, în primii zece ani de existenţă. Gavril Cadariu, Horaţiu Mihaiu, Barabás Olga, Valentin Lozincă-Mandric, Radu Afrim, Gigi Căciuleanu, Alexander Ivanovski, Alina Nelega, Kovács Ildikó, Kincses Elemér, Tudor Chirilă, Radu Ţuculescu şi Luiza Brandsdörfer vor fi artiştii care pun în scenă aici, unii de mai multe ori. Underground-ul deschide drumul altor organisme independente care iau fiinţă după 2000 la Târgu Mureş – Teatru74, Yorick Stúdió, Teatrul Scena – marcând definitiv un teritoriu propice artei performative independente în acest oraş.

Alte două organizaţii nou apărute în 1990 s-au instituţionalizat rapid, obţinând încă de la înfiinţare, graţie ocupării unei nişe clare, dar şi personalităţilor puternice şi extrem de bine conectate politic ale fondatorilor lor – Mihai Mălaimare şi Ion Lucian – sediu şi subvenţie de la stat: Teatrul Masca (ce ia naştere prin Hotărâre de guvern la 24 mai 1990)[129] şi Teatrul Excelsior (ce ia fiinţă „cu ajutorul Ministerului Culturii" la 1 aprilie 1990 şi „trece sub autoritatea Consiliului General al Primăriei Municipiului Bucureşti în 1999").[130]

Spre sfârşitul anilor nouăzeci, după realizarea câtorva spectacole într-un limbaj teatral ce combină pantomima cu stepul şi mişcarea scenică, Dan Puric înfiinţează Compania Passe Partout DP, ce grupează cu precădere actori tineri, sub 35 de

---

[128] A. Rotescu, *op. cit.*, p. 33

[129] „(...) un teatru dramatic de categoria I, subvenţionat de stat dar condus prin iniţiativă particulară. (...) un sediu şi un fond de 150 0000 de lei pentru o schemă de 44 de oameni. (...) Mihai Mălaimare: «La noi în teatru toţi trebuie să facă de toate. În teatrul meu nu vreau nemulţumiţi, nu vreau revoluţie, nu vreau democraţie, sindicate etc. Vreau o angajare responsabilă a tuturora într-o muncă sisifică pentru o permanentă autodepăşire în toate domeniile.»", Valeria Duce, „Vă prezentăm Teatrul Masca", în *Teatrul azi* # 7-8/1990, p. 58

[130] Iniţiat de Ion Lucian, un teatru pentru copii cu un sediu nou în Piaţa Palatului (www.teatrul-excelsior.ro).

ani, pe care îi formează el însuşi. Compania devine o prezență constantă în peisajul teatral românesc, fiind invitată în numeroase festivaluri şi turnee internaționale şi intenționând să deschidă un Centru al artelor la Sala Rapsodia din Centrul istoric al Capitalei.

Modele de discontinuitate, adaptare şi transformare în teatrul românesc post 1989. Trei studii de caz

Exemplele analizate mai jos reprezintă trei modele de construcție instituțională independentă ale anilor nouăzeci certificate de gradul de continuitate a activității, frecvența producțiilor şi impactul acestora asupra comunității teatrale româneşti. Aceste modele sunt rezultatul unor procese diferite de discontinuitate, adaptare şi transformare, inițiate de oameni care nu au dorit neapărat să facă un altfel de teatru, ci au dorit să facă teatru în alt fel.

Teatrul Fără Frontiere

Nemulțumiri privind modelul „unic”. Începuturi

„Cred că statutul de angajat nu te poate satisface, pe mine cel puțin. E un sistem greoi, în care într-un teatru se scot circa cinci premiere pe stagiune, la 40 de actori angajați, care dacă apucă să repete la o piesă. Deci e foarte frustrant pentru un tânăr actor, care ce să facă după ce termină şcoala? Să aştepte să joace anul ăsta un rol mic, poate la anul un rol mare?”[131]

Animată de această nemulțumire privind oferta sistemului teatral românesc pentru un tânăr actor, Mihaela Sîrbu înregistrează juridic, în noiembrie 1996, fundația Teatrul Fără Frontiere, nume găsit oarecum în pripă (destul de utilizată, în acei ani, în multe domenii, sintagma „fără frontiere”[132]), dar care exprima exact ceea ce constituise motivația principală a creării acestui organism: o mare dorință de deschidere şi mai puțin o misiune culturală.[133]

În epoca teatrelor româno-francez, româno-irlandez şi româno-american, Teatrul Fără Frontiere visa şi la o deschidere lingvistică.[134] Fondatoarea lui şi-a dorit dintru început „atragerea spre teatru a segmentului de public cu vârsta cuprinsă între 18-40 ani, un segment de public pragmatic, realist, interesat de teme politice şi sociale şi care nu mai este interesat de teatrul convențional, pe care îl percepe ca fiind desprins de realitate, contrafăcut, «teatral»”.[135]

Sub semnul acestui idealism, compania a îmbrățişat aproape întâmplător un prim proiect, oferind cadrul juridic necesar unui spectacol realizat de o proaspătă absolventă de regie împreună

---

[131] Mihaela Sîrbu, intervievată de Iulia Popovici, „Sistemul n-o să-şi cedeze niciodată privilegiile”, www.liternet.ro (articol preluat din *Ziua*).

[132] Folosesc această sintagmă organizații care grupează medici, farmacişti, reporteri etc, dar şi o companie de teatru austriacă.

[133] Idee extrasă dintr-un interviu luat de autor Mihaelei Sîrbu, dec. 2008.

[134] „M-am gândit, fiind eu poliglotă, c-aş putea să joc teatru în mai multe limbi. Mă gândeam prin '96 c-ar fi interesant un teatru care să joace piese româneşti în străinătate şi, eventual, texte străine în România, într-o limbă străină, de pildă germana. Pentru minorități, pentru străini, nu contează, de fapt nu mi-a pierit cu totul dorința. Voiam ca titlu ceva foarte expandabil şi mi-a venit «Teatru fără frontiere». Era în timpul războiului din Iugoslavia şi-mi mai venise mie ideea de a juca acolo, sau în alte locuri dintr-astea, periculoase. Nu s-a întâmplat nimic din toate astea, dar au contribuit la numele ăsta, de care acum nu sunt foarte încântată.”, Mihaela Sîrbu intervievată de Iulia Popovici, „Sistemul n-o să-şi cedeze niciodată privilegiile...”.

[135] V. „Obiectivele noastre”, www.teatrulfarafrontiere.ro.

cu un grup de tineri actori, „*Pasărea albastră*".[136] Mihaela Sîrbu a evitat să exercite orice tip de direcție sau control artistic, de teama reproşului „cenzurii" – după căderea comunismului acuza cenzurii era folosită frecvent, de multe ori abuziv, în cele mai diverse situații – precum şi dintr-un complex al lipsei de competență, puternice prejudecăți ale teatrului românesc considerând actorii ca fiind slab calificați să decidă orientări artistice, rol rezervat regizorilor şi dramaturgilor.

În urma unor tratative eşuate cu Teatrul Național din Bucureşti, compania a prezentat acest spectacol pe scena Teatrului Bulandra; un contact brutal cu realitatea raportului cheltuieli-profit a dus la acumularea rapidă de datorii şi necesitatea întreruperii şirului de reprezentații.

Nevoită să conteze deocamdată doar pe sine însăşi, Mihaela Sîrbu optează pentru o monodramă: „*Anne Frank*"[137]. E primul proiect produs efectiv de Teatrul Fără Frontiere, de fapt coprodus cu Teatrul Național din Timişoara şi, sub tutela acestuia, prezentat în Bucureşti la Teatrul „Nottara". Folosindu-şi relațiile personale, proaspăta directoare de companie reuşeşte să „paraziteze" sistemul, penetrând „circuitul teatral închis" (Marian Popescu). Pentru ca această nouă companie independentă din Bucureşti să fie acceptată pe scena unui teatru de stat din acelaşi oraş, a fost nevoie de tutela unui alt teatru de stat, chiar dacă din Timişoara, numai astfel producția fiind luată în serios de critici, invitată la diverse festivaluri şi chiar premiată la unul dintre ele.[138] Dar această tutelă a fost mai mult decât o garanție de credibilitate. Când a ieşit din parteneriatul cu Teatrul Național din Timişoara şi a încercat să funcționeze prin sine însuşi la Teatrul Act, spectacolul s-a lovit repede de aceleaşi neajunsuri financiare şi reprezentațiile au fost întrerupte.

Următoarele trei proiecte au pornit foarte curajos în trei direcții diferite:

– „*Tanța şi Costel*"[139] s-a dorit un „teatru culinar" (se juca la Hanul lui Manuc, în prețul biletului intrând mici şi bere, nu însă şi muştarul, ceea ce făcea ca spectacolele să înceapă întotdeauna cu o întârziere de 20-30 de minute)

– „*Visul unei nopți de vară*" se juca în aer liber (la Sinaia sau în Parcul Herăstrău), variantă autohtonă a cunoscutelor „*Shakespeare in the Park*" din lumea anglofonă[140]

– iar „*Diva*"[141] a fost un spectacol feminist, după texte non-teatrale, privilegiind transmiterea unui mesaj: „Am făcut «*Diva*», în 2001, la Centrul MAD, care într-adevăr n-a atras atenția criticii de teatru. Nu era bazat pe un text de teatru, pleca de la nişte articole de ziar, pe nişte cărți, făcut de mine şi de Anca Grădinariu, care e scenaristă de film, iar în spectacol şi Andu Dumitrescu (scenograf, n.r.), şi Vava Ştefănescu (coregrafă, n.r.) aveau un rol important, de concepție. Spectacolul nu avea de fapt o poveste, era vorba despre femei, despre fetele rele şi ce înseamnă să fii o fată rea într-o societate în care oricum câştigi mai puțin decât un bărbat; de ce trebuie să spui

[136] „*Pasărea albastră*" de Maurice Maeterlinck, regia Adriana Pereş, 1997.

[137] „*Anne Frank,* după *Jurnalul Annei Frank*", de şi în regia Lianei Ceterchi, coproducție TFF cu Teatrul Național din Timişoara, 1998.

[138] Premiul de interpretare feminină, obținut de Mihaela Sîrbu la Festivalul Internațional de Teatru Scurt de la Oradea, 1999.

[139] „*Tanța şi Costel*" după Ion Băieşu, o comedie muzicală si „culinară", producție TFF 1999.

[140] „*Visul unei nopți de vară*" de William Shakespeare, producție TFF 1999.

[141] „*Diva*", spectacol multimedia, producție TFF 2001

mereu da, de ce trebuie să te mulţumeşti cu firimituri, de ce trebuie să fii mereu drăguţă ca să nu fii luată de nebună. Articolul de la care pleca era din *Cosmopolitan*, despre greşelile pe care le fac femeile când încearcă să agaţe un bărbat. Muzica era tot de «fete rele», Marlene Dietrich etc."[142]

În ciuda acestor abordări proaspete şi cu adevărat alternative, Mihaela Sîrbu constată că nu reuşeşte să ducă Teatrul Fără Frontiere într-o zonă de vizibilitate, poate şi din cauza, crede ea, a lipsei unui principiu de coerenţă în alegerea proiectelor.

Influenţată, după propriile-i declaraţii, şi de Compania teatrală 777[143], ea decide să adauge misiunii TFF (alături de miza pe „tineri creatori, modalităţi artistice neconvenţionale şi teme actuale ale societăţii") preocuparea pentru „texte noi, incitante, ale celor mai buni dramaturgi contemporani".[144]

Această abordare „mai puţin alternativă, mai convenţional-teatrală"[145], urmărind simplificarea receptării din partea publicului şi a criticii, a fost aleasă ca strategie pentru ca Teatrul Fără Frontiere să înceapă, în sfârşit, să fie luat în serios de un mediu teatral cu o slabă apetenţă pentru neconvenţional.

Perioada consacrării. Un spaţiu-gazdă şi un dramaturg fetiş

După 2000, Teatrul Act se hotărăşte asupra unui protocol de găzduire a spectacolelor care clarifică în cele mai mici detalii relaţia cu companiile acceptate. Locul îşi consolidase „aura" şi publicul fidel şi putea acum oferi vizibilitate şi altor grupuri teatrale.

Recent întors din Germania, regizorul Vlad Massaci aduce cu el textele unui autor pe care Mihaela Sîrbu îl descoperise şi ea recent, prin intermediul aceluiaşi spaţiu cultural. „*Bash*" marchează prima colaborare a celor doi.[146]

Formula acestei montări atrage imediat atenţia criticii, Victor Scoradeţ remarcând „fragilitatea" şi „transparenţa" propunerii, în armonie cu spaţiul de reprezentaţie: „Ceea ce particularizează, tehnic vorbind, Teatrul ACT, e spaţiul de joc care nu mai e limitat decît de un singur perete: cel din spate. Dacă, pe scenele italiene, actorii erau apăraţi de trei «pereţi» şi expuşi publicului doar dinspre sală, la ACT spectatorii sunt dispuşi pe trei dintre cele patru laturi. Ca şi cînd acest lucru nu ar fi fost suficient, Andu Dumitrescu, scenograful celei mai recente premiere a teatrului, l-a desfiinţat cumva şi pe al patrulea. În dreptul acestuia, el a montat o suprafaţă verticală curbă – o secţiune de cilindru, dacă vreţi – pe care a fixat, în cuminţi şiruri paralele, oglinzi retrovizoare. În acestea se reflectă, la început, numai publicul. Ceea ce face ca, odată intrat în spaţiul de joc, actorul să se trezească «înconjurat» de spectatori. Dar «cruzimea» scenografului merge şi mai departe. El transformă pînă şi unicul element de sprijin al actorului – scaunul – într-un obiect aparent fragil. Căci cele două scaune concepute de Andu Dumitrescu sunt confecţionate (cu excepţia scheletului metalic) dintr-un material atît de transparent, încît pare sticlă. Ar fi fost oare cu putinţă un mod mai inteligent, mai direct şi mai laconic de a sugera situaţia extrem de delicată în care se găsesc personajele? Şi de a arăta cît sunt ele expuse, în fond? Şi cum

[142] Mihaela Sîrbu, intervievată de Iulia Popovici, „Sistemul...".

[143] V. interviu luat de autor Mihaelei Sîrbu.

[144] V. „Misiune" pe www.teatrulfarafrontiere.ro.

[145] V. interviu luat de autor Mihaelei Sîrbu.

[146] „*Bash. O trilogie contemporană*" de Neil LaBute, regia Vlad Massaci, producţie TFF 2003.

rămîn tot timpul cu spatele la oglinzi, ratînd consecvent şansa de a se vedea în ele?”[147]

În mod paradoxal, această formulă simplă, minimalistă, interiorizată – „maniera, ALTA, de a juca, rosti şi interpreta. Fiecare vine, se aşază pe un scaun şi povesteşte. Fără nici un artificiu, fără nici un truc.”[148] – a fost percepută ca fiind mai radicală decât tot ce încercase Teatrul Fără Frontiere până atunci: „Mi se pare inovator şi alternativ exerciţiul prestat de toţi interpreţii în căutarea trăirii interioare, a comunicării cu un spectator care nu e considerat un ostatic, ci o fiinţă gânditoare.”, notează Magdalena Boiangiu.[149]

Strategia Mihaelei Sîrbu s-a dovedit eficace – critica a detectat „un început de program”: „Ceea ce am văzut în două zile consecutive la Teatrul ACT poate fi începutul unui program. Pe mai multe linii.”, scrie Marie-Louise Semen.[150]

Iar Teatrul Fără Frontiere şi-a descoperit dramaturgul fetiş. Nu mai puţin de trei alte piese de Neil LaBute sunt puse ulterior în scenă,[151] toate validate de critică: „un teatru modern, de ultimă oră…”[152], „lectură concisă şi detaşată până la severitate”[153], „cutezător şi echilibrat în acelaşi timp”[154], „un text excelent, o regie curată şi inteligentă, doi actori care joacă impecabil. Ce poţi cere mai mult de la un spectacol?”[155] sau „Teatru? Iluzie? Da, dar ce bine construită!”[156]

Orientarea Teatrului Fără Frontiere spre noua dramaturgie a atras în mod cert atenţia criticii. Dar, profitând de respectul câştigat, Mihaela Sîrbu deturnează din nou spre neconvenţional şi *underground*: în 2006 ea decide ca „*Autobahn*” să se joace în autoturisme în mişcare.

A fi „independent” şi „alternativ”. Realitate augmentată

De fapt, Teatrul Fără Frontiere nu abandonează niciodată direcţia alternativă. În 2004, alături de acelaşi Vlad Massaci, compania introduce pe scenele noastre „*Teatrul Sport*”, invenţie a anglo-canadianului Keith Johnstone.[157] Extrem de popular la tineri, „*Teatrul Sport*” devine în curând un fenomen în sine, cu propriii maeştri, propria ierarhie şi propriu-i public devotat.[158]

După „*Bash*”, cele două direcţii vor coexista permanent.

[147] Victor Scoradeţ, „Vlad Massaci se întoarce”, în *Cotidianul*, 15 dec. 2003.

[148] Marina Constantinescu, „Fără-de-limitele cinismului”, în *România literară*, 25 dec. 2003.

[149] Magdalena Boiangiu, „Crima şi oamenii ei”, în *România literară*, 25 dec. 2003.

[150] Marie-Louise Semen, „Un început de program”, *Man.In.Fest,* iun. 2004.

[151] „*Forma lucrurilor*”, „*Autobahn*” şi „*The Mercy Seat*”.

[152] Nicolae Prelipceanu, „Forma lucrurilor sau arta manipulării”, *România liberă*, 24 mai 2004.

[153] Ludmila Patlanjoglu, „Un cuplu pentru Richard al III-lea”, în *Cotidianul,* 1 oct. 2004.

[154] Valentin Dumitrescu, „Linia de demarcaţie”, *Revista 22*, 6 oct. 2004.

[155] Oana Stoica, „Al Qaida sau cum să spui *La revedere - Mercy Seat*”, www.liternet.ro.

[156] Cristina Rusiecki, „De-a şoarecele şi pisica lângă turnurile gemene”, *TimeOut Bucureşti*, 5 iun. 2008.

[157] Autoritate mondială în materie de improvizaţie, autor a numeroase cărţi în domeniu.

[158] Există astăzi trupe constituite în acest scop, un campionat naţional de improvizaţie şi diverse alte competiţii.

Montările pe texte teatrale noi, găzduite în principal de Teatrul Act – „*Forma lucrurilor*”, „*La țară*”[159] și „*The Mercy Seat*” – dar şi la Teatrul Foarte Mic – „*Terorism*”[160] – constituie, în viziunea directoarei Mihaela Sîrbu, direcția „independentă” şi aduc companiei prestigiu şi vizibilitate, fiind percepute adesea ca „experimentale”: „Dacă veți ajunge în sală vă veți simți dintr-un experiment artistic şi uman cu totul special, liber şi fără frontiere.”[161], spectacolul „e unul reuşit, pe care l-aş recomanda tuturor celor încă nefamiliarizați cu spectacolele necanonice”[162], „Publicul de la Teatrul ACT va găsi un nou spectacol care îi vorbeşte în limba de azi”[163] etc.

Cealaltă direcție, pe care Mihaela Sârbu o consideră cu adevărat „alternativă”, continuă spre ceea ce ea numeşte „neconvențional şi *underground* total”[164].

„*Let's food!*”[165] – „*un performance cu şi despre mâncare*”[166] are loc în fosta Grădină Cinema Capitol, un spațiu abandonat din centrul Capitalei, năpădit de vegetație sălbatică şi în care un îngrijitor creşte iepuri.

„*Chatroom*”[167] se petrece „în sălița mică, rotundă, din barul Cool Cat [unde] actorii stau jos, în public, de la începutul până la sfârşitul reprezentației. Personajele nu se mişcă, nu joacă, nu sunt vizualizate, pe chat au nume false, nu au identitate. Evident, spectatorii sunt şi ei cuprinşi, *fizic*, în chatroom. Dacă pe chat partenerii nu se văd, actorii, printre spectatori, nu se pot discerne. Vocile lor răsar din public şi îl înconjoară. Fiecare are altă poziție, altă perspectivă, fiecare îşi poate proiecta cu uşurință propriile reprezentări despre ceilalți, mai mult sau mai puțin depărtate de realitate.”[168]

Iar cele mai noi proiecte ale companiei, „*Deconstruction of Reality*” şi „*Reflex*”, au avut loc în spațiul public, pe trotuar, în şase puncte diferite din Bucureşti în care publicul era convocat prin diferite mijloace „discrete”.

O singură dată până acum, cele două direcții s-au intersectat într-o producție a Teatrului Fără Frontiere: în deja menționatul proiect în maşini, „*Autobahn*”.[169]

„*Autobahn*” e o piesă de teatru de Neil LaBute, o suită de scene de două personaje, ce are loc în maşini. Ideea simplă a Mihaelei Sîrbu de a urma sugestia autorului şi de a plasa acțiunea cu adevărat în maşini, transformă spectacolul într-un „[...] fel de *road-movie* în care ochiul camerei de filmat e luat de

---

159 „*La țară*” de Martin Crimp, regia Peter Kerek, producție TFF cu sprijinul ArCuB şi Teatrul Act, 2005.

160 „*Terorism*” de Oleg şi Vladimir Presniakov, regia Gianina Cărbunariu, coproducție TFF-Teatrul Foarte Mic – ArCuB, 2005.

161 Răzvana Niță, „Hai să ne mutăm *la țară*”, www.port.ro, 26 ian. 2005.

162 Nicolae Prelipceanu, „Un spectacol agreabil: *La țară* de Martin Crimp”, în *România liberă*, 29 ian. 2005.

163 Cristina Rusiecki, „*La țară*. Adevărul tâşneşte cu pipeta”, în *Cultura*, feb. 2005.

164 Într-un interviu luat de autor.

165 „*Let's food!*”, un performance de Ioana Păun şi David Schwartz, coproducție TFF-Tanga Project.

166 Loredana Georgescu, „Cina la teatru, într-o fostă grădină de cinema”, *Curierul Național*, 22 iul. 2006.

167 „*Chatroom*”, un proiect de Mihaela Sîrbu (et al.), producție TFF 2006.

168 Cristina Rusiecki, „Cum să ne sinucidem virtual. Instrucțiuni şi abilități”, *Cultura* # 54, 11 ian. 2007.

169 „*Autobahn. Un spectacol în trafic*” de Neil LaBute, regia Mihaela Sîrbu, producție TFF 2006.

ochiul nesătul al privitorului de pe bancheta din spate, în care, filtrul ecranului odată înlăturat, detaliile devin intime pînă la indecență, răsuflarea se taie, iar imaginea se compune fragmentar, reflectată în oglinzi sau prinsă în secunda unui profil. Vocile sună aproape, cuvintele se insinuează ascuțit, cu brutalitatea cotidianului surprins în brutalitatea faptului."[170]

Spectacolul are loc în patru maşini în care intră câte trei spectatori şi doi actori, „[...] o montare care restrânge multe din libertățile clasice ale spectatorului, dar oferă ceva mult mai important în schimb: poți alege tu ordinea secvențelor. Atunci când cobori din ultima maşină, ți-e clar c-ai fi vrut să petreci toată noaptea în trafic..."[171]

În „*Autobahn*", Teatrul Fără Frontiere a reuşit să propună o nouă relație cu publicul, fără să abandoneze complet vechile convenții teatrale (spectatorul e tot pasiv, voyeur, există un text scris şi interpretat realist), dar alterând atât de mult coordonatele (extrema apropiere şi mişcarea întregului actor-spectator prin deplasarea autoturismului în trafic), încât întreaga experiență ajunge să revele o realitate augmentată: „Ceea ce se schimbă fundamental e, în primul rînd, relația cu publicul – acea intimitate intimidantă care te face martor şi părtaş în mistere pe care n-ai vrea să le cunoşti – şi cea cu spațiul, cu oraşul şi luminile lui. Hiperrealism, ultrarealism sau realism pur şi simplu? Hiperrealismul face ca o realitate supradimensionată, potențată artistic, să năvălească peste spectator, impunându-i acestuia un nou sistem de valori. Ultrarealismul... trece dincolo de limitele unui realism înțeles ca naturalism. «*Autobahn*» îşi are propria formă de realism – decantat pînă la puritatea emoției autentice, adevărate, reale." [172]

Identitate dublă. Concluzii parțiale

Pornit în 1996 la drum din dorința de deschidere, de evadare a unei actrițe dintr-un sistem teatral perceput ca inhibant, închis[173], Teatrul Fără Frontiere a reuşit după anul 2000 să-şi cristalizeze o misiune culturală coerentă. Activitatea constantă şi continuă, abordarea decomplexată a explorării teatrale, experiențele noi propuse atât creatorilor de teatru, cât şi publicului, certifică statutul aparte pe care această companie şi l-a cucerit încet, nespectaculos, în peisajul teatral românesc.

Din 2007, compania propune şi un program de ateliere care cuprinde atât cicluri de „antrenamente pentru profesionişti" (au condus ateliere cu actori profesionişti: Eugene Buica, Keith Johnstone, Thorsten Giese, Rich Brown), cât şi exerciții pentru adulți sau copii pentru care tehnica improvizației e o cale de dezvoltare a personalității. Aceasta constituie una dintre direcțiile cele mai importante de evoluție viitoare a companiei.

Între nevoile ei ca actriță şi viziunea ei ca producător, Mihaela Sîrbu construieşte – oarecum schizoid – o identitate dublă Teatrului Fără Frontiere. Ca actriță, îşi doreşte personaje „cu carne" în texte „bine scrise", curajoase, contemporane, inedite, dar care sunt luate în serios, iar ca producător, îşi doreşte să provoace, să exploreze, să invite spectatorii în teritorii necunoscute, să rişte.

Ca un autoturism în viteză, ce schimbă mereu banda, Teatrul Fără Frontiere reuşeşte să avanseze continuu, acționând

[170] Iulia Popovici, „Meandrele realului", *Observator cultural*, 25 mai 2006.

[171] Bogdan Iancu, apud www.teatrulfarafrontiere.ro (preluat din *Prezent*) 18 mai 2006.

[172] Iulia Popovici, *op. cit*.

[173] Mihaela Sîrbu a făcut parte din trupa permanentă a Teatrului Evreiesc de Stat între 1994 şi 2001.

luminile de semnalizare în ultima clipă.

Teatrul Act

De la Odeon la Art-Inter Odeon. Un act de responsabilitate

Începuturile Teatrului Act se leagă de o ruptură violentă de sistemul teatral de stat.

În vara anului 1994, regizorul Alexandru Dabija este demis într-un mod neaşteptat de la conducerea Teatrului Odeon din Bucureşti de către Ministerul Culturii printr-o decizie motivată sumar şi abstract în jurul „lipsei aptitudinilor manageriale”.[174] Acest act e considerat de majoritatea comunităţii teatrale româneşti ca un abuz bizar şi misterios[175], căci Teatrul Odeon intrase în mod evident într-o zodie fastă, cu invitaţii la festivaluri, turnee în străinătate, numeroase premii şi nominalizări, printre cele mai recente fiind o nominalizare pentru Cel mai Bun Spectacol Străin în turneu în Marea Britanie[176] pentru „*Richard III*” în regia lui Mihai Măniuţiu şi mai multe pentru interpretul rolului titular, Marcel Iureş.[177]

Senatul UNITER redactează un protest[178], apar mai multe articole în presă prezentând acest act al demiterii ca pe un „scandal”[179], un „seism”[180] sau o „lovitură de teatru”[181], regizorii Mihai Măniuţiu şi Tompa Gábor declară că îşi retrag proiectele anunţate în colaborare cu Teatrul Odeon, iar patru actori – Marcel Iureş, Radu Amzulescu, Ionel Mihăilescu şi Oana Ştefănescu – îşi anunţă demisia din trupa teatrului.

Mai mult decât atât, solidarizarea unor importanţi oameni de teatru din Marea Britanie produce două scrisori deschise, semnate de Neil Wallace în numele a şaisprezece instituţii teatrale britanice. Scrisorile subliniază că „Nimeni nu pare în stare să dea explicaţii reale care să justifice această demitere.” şi că „Pentru noi toţi, întrebarea este, dacă un minister poate să acuze în acest fel o persoană, fără o motivare publică serioasă, fără nici o obligaţie de a lămuri raţiunile, atunci ce se mai poate oare întâmpla?”[182]

Urmează un proces între Primăria Capitalei (căreia i se subordona direct Teatrul Odeon) şi Ministerul Culturii, câştigat de primărie, care îl repune în funcţia de director al teatrului pe Alexandru Dabija în toamna lui 1996.

Dar, până ca acest lucru să se petreacă, confruntaţi cu senzaţia de eşec a oricărei idei de schimbare în sistemul teatral

---

[174] Anca Măniuţiu, *O încercare...*, p. 399

[175] „Până în ziua de azi, mai nimeni n-a reuşit să facă lumină cu privire la tenebroasa afacere care-a fost demiterea, de către Ministerul Culturii, a lui Alexandru Dabija de la Odeon, în iulie 1994.”, Miruna Runcan, *Habarnam în oraşul teatrului. Despre universul regizoral al lui Alexandru Dabija*, manuscris, p. 64

[176] În cadrul Theatre Managers Association Awards în 1993.

[177] Nominalizări pentru cel mai bun actor la Gala UNITER, British Theatre Awards şi Manchester Evening Awards.

[178] Apărut în *România liberă* din 2 aug. 1994, sub titlul „UNITER protestează”.

[179] Miruna Runcan şi C.C. Buricea-Mlinarcic, „Scandal la Odeon”, în *Litere, arte, idei*, suplimentul cultural al ziarului *Cotidianul*, # 37, din 26 sept. 1994.

[180] Marina Constantinescu, „Încă un seism în teatrul românesc”, *România literară* # 30, 3-16 aug. 1994.

[181] Rodica Palade, „Încă o lovitură de teatru în cultura română: ODEON” în *Revista 22*, # 33, 17-23 aug. 1994.

[182] Neil Wallace, „Stare de urgenţă în teatrul românesc”, reprodus în anexele studiului Anca Măniuţiu, „Încercare de panoramare...”, p. 436

de stat[183], grupul format din Marcel Iureş, Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Doina Levintza şi directorul economic Traian Petrescu, „considerând că independența la momentul actual poate fi numai a celor care îşi asumă responsabilitatea”, decid să „constituie nucleul unei noi structuri culturale”.[184]

Fără a fi, aşa cum cred semnatarii acestui comunicat, „singura încercare de companie independentă din România”[185], crearea Fundației Art-Inter Odeon marchează un moment important în primul deceniu teatral românesc post 1989 pentru că reprezintă nu numai inițiativa unor oameni care doresc să ia pur şi simplu lucrurile pe cont propriu (aşa cum fusese cazul mai înainte cu Teatrul Levant, Compania Bucureşti, etc.), ci şi reacția unor artişti care s-au simțit blocați în demersul lor, în ciuda excelenței rezultatelor, de funcționarea absurdă, haotică şi arbitrară a sistemului teatral de stat. De aceea, gestul lor a părut mai radical decât naşterea „naturală” a celorlalte inițiative independente ale acestui deceniu:

„Fie că au conştientizat sau nu valoarea exemplară a acestui moment, oamenii de teatru care simțeau nevoia unei alternative la sistemul instituționalizat şi-au dat seama că nu pot reuşi în interiorul sistemului, ci doar *independent* de acesta sau, acolo unde exista voința de «emancipare», în parteneriat cu acesta.”[186]

Dezideratul unui spațiu propriu. Susținerea externă. Primele proiecte

În declarația de intenții a noii structuri, două puncte dau mai ales măsura ambiției acesteia.

Primul e susținerea de care se bucură fondatorii din partea unor faimoşi oameni de teatru britanici, mobilizați de Joyce Nettles, o importantă directoare de casting, ce se implicase deja în proiecte de colaborare cu teatrul românesc: „Vă scriu pentru a vă întreba dacă sunteți amabili să mă ajutați să sprijin un grup de actori români foarte talentați, care se află într-o situație dureros de dificilă, atât pe plan artistic, cât şi profesional. [...] Scopul propus e acela de a aduna 170.000 de lire sterline. Scopul pe termen scurt este de a aduna 24.000 de lire sterline până la sfârşitul lui ianuarie 1995, care vor fi suficiente pentru producția spectacolului «*Omor în catedrală*» de T.S. Elliot.”[187] La apelul ei răspund nume celebre ca Tom Cruise, Sir Ian Mc Kellen, Jeremy Irons, Richard Eyre, Alan Bates, Dame Judi Dench, Ian Holm, Alan Rickman, Dame Diana Rigg, Tom Stoppard ş.a.

În acel moment, demersul întemeierii noii companii dobândeşte o credibilitate artistică extraordinară.

Al doilea punct îl reprezintă scopul, definit ca „primordial”, de a construi un nou spațiu de reprezentație în care să se poată produce, în mod liber, teatru important: „Scopul primordial al Fundației noastre este construirea unei săli de teatru, în care spectacolul să fie apărat de orice presiune din afară, dăruind generațiilor viitoare de artişti şi spectatori un teatru liber şi de

---

183 „De aia am şi pierdut partida – am încercat în general în teatre, nu numai la Odeon, ceea ce se cheamă reformă. Să schimbăm nişte lucruri de bază. Ele nu s-au schimbat nici cu 5 milimetri.”, Alexandru Dabija, intervievat de Olivia Grecea, în Miruna Runcan, *Habarnam în oraşul teatrului. Despre universal regizoral al lui Alexandru Dabija*, manuscris, p. 24

184 Din comunicatul reprodus de Anca Măniuțiu în anexele studiului său, Anca Măniuțiu, *O încercare...*, p. 439

185 *Ibid*.

186 A. Măniuțiu, *op. cit.*, p. 404

187 A. Măniuțiu, *op. cit.*, p. 438

înaltă clasă."[188]

Ambele puncte din program anunță că avem de-a face cu mai mult decât simpla apariție a unei companii printre altele, iar fondatorii urmăresc mai mult decât realizarea sporadică a unor proiecte teatrale independente, țintind de-a dreptul înființarea unui nou teatru cu spațiu propriu de reprezentație nesubvenționat de către stat[189], şi că această intenție are şanse mari de realizare datorită mai ales sprijinului internațional de care aceşti artişti se bucură chiar de la început. Fundația Art-Inter Odeon se defineşte astfel ca un organism elitist ce doreşte să atragă finanțări private de calibru greu, pentru care garantează cu obiectivul excelenței artistice, cu „producții de teatru importante" într-un „ambițios program" din care „compania va realiza în 1995 două proiecte: «*Alien-nație*» de Roderick Stewart în regia lui Scott Johnston[190] şi «*Omor în catedrală*» de T.S. Elliot în regia lui Mihai Măniuțiu".[191]

Dintre acestea, „*Omor în catedrală*" e considerat „cel mai important proiect al Fundației înainte de lansarea spațiului propriu"[192] la subsolul clădirii de pe Calea Victoriei nr. 126, inaugurat în 24 septembrie 1998 sub numele de Teatrul Act.

[188] *Ibid.*, p. 404

[189] Spre deosebire de nou-înființatele Teatrul Masca şi Teatrul Excelsior, de exemplu, care au fost preluate încă de la înființare în schemele de subvenții publice.

[190] Va fi realizat în coproducție cu Teatrul de Comedie în 1995.

[191] A. Măniuțiu, *op. cit.*, p. 439

[192] Marcel Iureş, preşedintele fundației, intervievat de Ovidiu Şimonca, „Cel mai mult îmi place să joc la Teatrul Act", în *Observator cultural* # 445/oct. 2008, v. www.observatorcultural.ro.

Teatrul Act: „acest teatru de sub pământ, totuşi nu underground"[193]

„*Omor în catedrală*" reprezintă promisiunea onorată a Fundației Art-Inter Odeon de a arăta „că ne mişcăm, că toți cei care mizează pe noi nu o fac în zadar."[194] Spectacolul se realizează în coproducție cu Teatrul Național din Cluj şi e invitat pentru o serie de douăsprezece reprezentații la Almeida Theatre în Londra cu sprijinul British Council. El reprezintă răspunsul fundației la generozitatea donatorilor britanici. Urgența creației a fost mare, pentru a certifica seriozitatea nou-înființatei companii în urmărirea obiectivelor propuse.

În acelaşi timp, construcția unui nou teatru s-a dovedit repede un obiectiv prea dificil de înfăptuit. A fost însă identificat un spațiu deja existent pe Calea Victoriei, în apropierea Pieței Amzei: un subsol plin de moloz. Acesta a fost amenajat, ținând cont şi de sfaturile lui Liviu Ciulei şi transformat într-un teatru cu dimensiuni foarte intime; spațiul de joc are doar 6,5 m/3,5 m, iar înălțimea sălii e de 4 metri.

Prima premieră în noul spațiu şi totodată primul spectacol produs de Teatru Act a fost „*Cetatea soarelui*" pe un scenariu de Mihai Măniuțiu după eseul lui Tommaso Campanella, în regia lui Mihai Măniuțiu şi scenografia Doinei Levintza, cu Marcel Iureş şi Adrian Titieni, spectacol invitat în Festivalul Național de Teatru şi în cel internațional de la Sibiu din anul următor. Propunerea acestui text urmăreşte să onoreze, în plan cultural, ieşirea dintr-o utopie care schilodise timp de jumătate de secol valorile româneşti.

[193] Nicolae Prelipceanu, „Marcel Iureş în *Ultima bandă a lui Krapp*", în *România liberă*, iulie 2003, preluat de www.liternet.ro.

[194] *Ibid*.

În plan strict practic însă, Marcel Iureş consideră că cei doi actori n-au reuşit pe deplin o adaptare la constrângerile noului spaţiu: „Aveam ochii mari şi noi, actorii, şi publicul. Această scenă, atît de apropiată de spectatori, blochează. Râsetele erau mici, noi, fiind produsul scenei italiene, aveam impresia că trebuie să faci mai mult ca să ajungi la spectator. Ne-am găsit greu ritmul şi nivelul de vorbire şi de gest. Teatrul ACT era prima scenă din România în care se juca atît de aproape între actori şi spectatori."[195]

Următoarea producţie şi cea de-a treia în regia lui Mihai Măniuţiu este un spectacol conceput pentru festivalul „*Frankenstein – Ein Monster Festival*" din cadrul manifestărilor „*Capitalei Culturale Europene 1999 – Weimar*", coprodus cu aceasta din urmă şi Teatrul Odeon din Bucureşti. Spectacolul se va numi „*Genosse Frankenstein, unser geliebter Führer! (Tovarăşe Frankenstein, conducător iubit!)*" şi va fi reprezentat de şase ori la Weimar în septembrie 1999, fiind preluat şi de televiziunile 3sat şi Arte şi transmis ulterior şi la ProTV.[196]

În pofida ecoului internaţional favorabil, odată fondurile germane epuizate, spectacolul nu s-a putut prezenta şi în România.

Până în anul 2000, Teatrul Act organizează şi două ateliere, unul teoretic, în jurul personalităţii lui Jerzy Grotowski[197], celălalt practic, susţinut de coregraful francez Sylvain Groud.[198]

Aceste trei spectacole şi două ateliere definesc o primă etapă în existenţa Teatrului Act, o etapă pe care aş caracteriza-o ca fiind axată în principal pe câştigarea credibilităţii, urmărirea excelenţei artistice şi a validării internaţionale. În ciuda declaraţiilor iniţiale ale fondatorilor teatrului, sunt ignoraţi deocamdată tinerii artişti şi sunt evitaţi alţi independenţi.[199] Spaţiul Teatrului Act în aceşti primi ani rămâne un spaţiu închis, folosit doar sporadic, exclusiv de către fondatorii săi.

Începând cu anul 2000 însă, Teatrul Act începe să-şi asume rolul de coproducător şi scenă gazdă, orientându-se „ferm înspre colaborarea cu companiile independente producătoare de spectacole de teatru, găzduindu-le producţiile şi reuşind să aducă în atenţia publicului şi a criticii artişti tineri şi talentaţi care nu şi-au găsit locul în teatrele subvenţionate de stat."[200]Companii ca Teatrul Inexistent, Teatrul Fără Frontiere, Compania Of-Of, Teatrul Luni, Fundaţia pentru o imagine liberă sau Compania D'AYA, regizori ca Theo Herghelegiu, Gianina Cărbunariu, Alexandra Badea, Cristi Juncu, Peter Kerek, Vlad Massaci sau Marcel Ţop şi actori ca Mihaela Sîrbu, Dana Voicu, Adrian Titieni, Gheorghe Ifrim, Vlad Zamfirescu, Mihai Călin, Antoaneta Zaharia, Andreea Bibiri trasează jaloanele unei culturi independente a teatrului, coagulând energiile fragile şi disparate ale unor creatori la început de drum. Noul spaţiu de pe Calea Victoriei îşi descoperă şi cultivă propriul segment de public, care umple aproape constant cele 105 locuri ale sălii.

Odată afirmat ca spaţiu deschis, Teatrul Act devine un spaţiu indispensabil libertăţii de expresie teatrală: au loc aici „târguri de

195 Marcel Iureş, „Cel mai mult îmi place..."

196 V. Anca Măniuţiu, anexe la *O încercare...*, pp. 416-417

197 Atelierul „*Jerzy Grotowski. Repararea unei uitări*", îi aduce la Bucureşti pe Ludwik Flaszen, Zygmunt Molik, George Banu, Monique Borie şi Michelle Kokosowski în decembrie 1998.

198 La Cluj şi la Bucureşti în 1999.

199 „Eram preocupaţi de credibilitatea acţiunilor noastre. Nu vedeam rostul colaborării cu alţi independenţi, cum ne-am fi putut ajuta unii pe alţii.", Cipriana Petre, care a lucrat ca Director de proiecte la Teatrul Act în 1998 şi 1999, într-un interviu luat de autor.

200 Anca Măniuţiu, *O încercare...*, p. 417

texte contemporane", spectacole lectură, programe de cultivare a interesului liceenilor pentru teatru[201], se propun cicluri de spectacole în jurul unui autor contemporan (Mimi Brănescu), se programează concerte, transmisiuni radio, se deschide o ceainărie-bibliotecă.

În producţiile proprii, Teatrul Act continuă să cultive tradiţia excelenţei artistice, dar în spectacole adaptate rigorilor spaţiului mic de joc şi raportului intim cu publicul, în principal cele puse în scenă de Alexandru Dabija şi avându-l în rolul principal pe Marcel Iureş: „*Creatorul de teatru*" de Thomas Bernhard („Un spectacol care a început timid, cu o licenţă de doar zece reprezentaţii, face istorie, fiind unul din punctele de reper al Bucureştiului teatral."[202]) „*Ultima bandă a lui Krapp*" de Samuel Beckett („un spectacol simplu, croit inteligent pe măsura lui Marcel Iureş"[203]) şi „*Capra sau cine e Sylvia?*" de Edward Albee („un rafinat spectacol de teatru adevărat", „viziunea regizorală de excepţie", „măiestria jocului"[204]), recompensate cu premii naţionale şi invitate frecvent în festivaluri.

Născut dintr-o reacţie de disperare a unor artişti importanţi în faţa distrugerii climatului de creaţie dintr-un teatru de stat prin măsuri administrative arbitrare şi brutale – „Ce cred că e singurul lucru bun care a rămas din ce a fost Odeonul e Teatrul Act. Culmea e că rezultatul a fost Teatrul Act. Dacă nu era Odeonul, nu era Teatrul Act. Deci, putem zice că, dacă nu era beleaua de la Odeon, nu probabil, ci sigur nu se întâmpla Teatrul Act"[205] –, această instituţie e poate nu atât primul şi singurul „teatru privat", cum îl consideră Alexandru Dabija[206], ci „primul teatru nesusţinut de stat, nesubvenţionat de la nivel guvernamental; din păcate, aşa a şi rămas: primul şi singurul, ceea ce nu cred că e în regulă" după cum consideră Marcel Iureş.[207]

Nesubvenţionat, dar nu „protestatar", clarifică Marcel Iureş, care crede în aceeaşi vocaţie civilizaţională a actului cultural ce ghidează şi sectorul subvenţionat, doar că refuză să-i mai accepte acestuia din urmă umilinţele inerente.[208]

Teatrul Act îşi afirmă, după anul 2000, o identitate de factor coagulant al filonului de „teatru de artă" din mişcarea independentă. „Instituţie de proiecte, dependent în bună măsură de posibilităţile unor artişti de a stimula sponsorizări pentru vise foarte diferite, Teatrul Act are în pofida acestor împrejurări care i-ar justifica orice eclectism şi orice derivă, un solid set de criterii: încurajează inovaţia, fără a lăsa cale liberă imposturii."[209]

Anumite spectacole n-au fost acceptate aici, dacă au părut prea rebele, violente, provocatoare.[210] Teatrul Act cultivă atent o

[201] Programul „*Teatrul face pACT cu gashka ta din liceu*", în parteneriat cu Primăria Sectorului 3.

[202] Ioana Moldovan, „ACT: Teatrul unei generaţii – *10 ani*", pe www.liternet.ro, sept. 2008.

[203] „Şi că a ştiut să aleagă actorul, textul şi spaţiul de joc potrivit o demonstrează aplauzele (multe) din final şi ochii uşor umezi la ieşirea din subsolul Act-ului.", Cristiana Gavrilă, „Ultima bandă a lui Krapp", în *TimeOut Bucureşti* preluat de www.liternet.ro, apr. 2006.

[204] Fragmente din analiza Ilenei Lucaciu, „Teatrul Act – Capra sau cine e Sylvia?", www.romanialibera.ro.

[205] Alexandru Dabija, intervievat de Olivia Grecea în Miruna Runcan, *Habarnam...*, p. 24

[206] *Ibid*.

[207] Marcel Iureş, „Cel mai mult îmi place..."

[208] *Ibid*.

[209] Magdalena Boiangiu, „Capra Sylvia de la Teatrul Act", în www.cotidianul.ro, 13 aug. 2007.

[210] Spre exemplu, Gianina Cărbunariu a trebuit să mute la Teatrul

anume respectabilitate şi îşi asumă un proiect educaţional, încurajând sobrietatea, lucrul temeinic, neagresiv.[211]

„Acest teatru de sub pământ, totuşi nu underground” – o bună definiţie a acestui spaţiu independent care evită excesul, controversa, şocul. „Tot ce a dat pînă acum Teatrul ACT, de la lansarea din septembrie 1998 pînă azi, are ţinută şi un discurs care îi poate interesa pe cei care au nelinişti”, notează Florica Ichim.[212]

Din acest punct de vedere, activitatea Teatrului Act mă duce cu gândul la tradiţia studiourilor teatrale ruseşti înfiinţate de către actori sau regizori desprinşi din marile teatre moscovite, precum Sovremennik sau Teatrul lui Oleg Tabakov. Spaţii ce respiră libertate, dar cultivă teatrul de artă şi se bucură de respectabilitate, fiind frecventate atât de studenţi şi intelectuali, cât şi de un public burghez, lucru considerat un semn de sănătate de către Alexandru Dabija: „Teatrul Act nu rezistă, există. Există pur şi simplu, se îmburghezeşte, e burghez. Pentru mine îmburghezirea este un semn de uriaşă sănătate, este ca o maturizare.”

Astăzi, Teatrul Act este pe harta teatrală românească, pur şi simplu.

„După aproximativ 50 de premiere, peste 1.300 de spectacole jucate, turnee în majoritatea oraşelor României, spectacole-lectură, ateliere, întâlniri, dezbateri – Teatrul ACT a devenit un reper serios care propune spectacole inedite. Având un board artistic din care fac parte: Marina Constantinescu, Marcel Iureş şi Alexandru Dabija, orice spectacol care trece de vizionare înseamnă succes. A debuta sau a juca sub umbrela Teatrului ACT înseamnă a primi garanţia şi certificatul de creator de teatru.”[213]

Ca într-un teatru de artă, dar fără umbrela statului părinte.

Teatrul Luni de la Green Hours

Din întâmplare şi pentru propria-i plăcere: un cafe-teatru. Naraţiune

Voicu Rădescu n-a fost niciodată un pasionat de teatru. Una dintre puţinele experienţe teatrale pe care şi le aminteşte foarte fragmentar este de la un spectacol cu „*Woyzeck*” în regia lui Andrei Belgrader. Era elev de şcoală generală, stătea în rândul întâi, iar actriţa care o juca pe Marie s-a aşezat lângă el, în public. Avea sânii goi. Voicu Rădescu nu-şi mai aminteşte nimic altceva, doar că nu a înţeles nimic din spectacol.[214]

În spaţiul de la Green Hours ajunge oarecum din întâmplare. Cândva prin 1993, când Voicu Rădescu ţine barul de la Facultatea de Arhitectură, vede spaţiul de la subsolul clădirii ocupate de Grupul pentru Dialog Social pe Calea Victoriei la numărul 120. Se gândeşte că i-ar plăcea mult să aibă un bar acolo. Când află că GDS-ul organizează o licitaţie, decide să participe şi el, indicând că ar vrea să organizeze seri muzicale, mai ales de chitară clasică. Se interesează de istoria clădirii, i se

---

Foarte Mic un spectacol început la Teatrul Act.

[211] Teatrul Fără Frontiere prezintă la Act doar spectacolele pe care le consideră „convenţional teatrale”, nu şi pe cele „cu adevărat underground”.

[212] Florica Ichim, „La Teatrul Act, Marcel Iureş, *Creatorul de teatru*”, în *România liberă*, preluat de www.liternet.ro, nov. 2001.

[213] Ioana Moldovan, „ACT...”, pe www.liternet.ro.

[214] Mărturisire într-un interviu luat de autor. Atunci când nu e indicată o altă sursă, informaţia provine întotdeauna din cele relatate în acest interviu ce a avut loc în iulie 2010.

spune că pe-aici a trecut Maria Obrenovici, amanta lui Cuza, dar mai târziu şi Nicu Ceauşescu, când la subsol funcţiona o discotecă cu circuit închis pentru activiştii tineretului comunist. Voicu Rădescu obţine spaţiul şi inaugurează în 1994 un club, pe care-l numeşte Green Hours.

Pentru propria-i plăcere, începe curând să organizeze concerte de jazz. În pauzele concertelor, uneori, câţiva actori interpretează scurte scheciuri: Mihaela Rădescu, Adriana Băilescu, Dan Chiorean, Liviu Pancu, Irinel Csaba-Ciugulitu.[215] Primul spectacol întreg, prezentat în club e un *one-woman show*, în maghiară, fără traducere, cu B. Fülöp Erzsébet. Cine s-o fi adus? Vlad Rădescu, fratele lui Voicu (pe atunci Director executiv la Teatrul Naţional din Târgu Mureş)? Centrul Cultural Maghiar din Bucureşti? Voicu Rădescu nu-şi mai aminteşte. Dar i-a plăcut mult atmosfera din jurul spectacolului.

Treptat, contribuţia actorilor la serile de jazz se structurează într-o formulă fixă, anunţată ca *„2x7 Minutes acting performances*”, în pauzele concertelor, care ajung să fie prezentate la un moment dat ca *„Acting and Jazz*”. Încep să participe şi Dragoş Bucur şi Bogdan Dumitrache, pe atunci studenţi la teatru. Afişele sunt pictate de mână de către Oana Botez.[216]

La un moment dat, Voicu Rădescu, mort de frică, o întreabă pe Maia Morgenstern, care se bucură de o seară liniştită în bar alături de compozitoarea şi muziciana Dorina Crişan-Rusu, dacă nu ar vrea să „facă ceva” la Green Hours. Maia îl invită la o vizionare la Teatrul Naţional. Voicu Rădescu nu ştie ce înseamnă „vizionare”, dar se duce. Vede o repetiţie la un spectacol al celor două artiste după texte de Mircea Dinescu, Ienăchiţă Văcărescu şi Joshua Sobol, numit „*Chantan au lait*”.

Pentru propria-i plăcere, pe 1 decembrie 1997, Voicu Rădescu începe seria de 10 reprezentaţii, care devine ulterior o serie de 40 de reprezentaţii, cu „*Chantan au lait*” la Green Hours.

Mihaela Rădescu face şi ea curând un *one-woman show* („*Întoarcerea broaştei ţestoase*”), la fel Coca Bloos („*Astfel*”, în care, la sugestia lui Voicu, ieşea dintr-o ladă „exact ca în *Danaidele*”). Spectacolul se pregăteşte în mijlocul publicului, care nu e rugat să părăsească barul.

Cel mai mult îl pasionează pe Voicu să facă luminile cu cele trei proiectoare din dotare, scoţând brusc ştecherele din priză sau trecând nişte filtre colorate prin faţa lor.

Apoi, Coca Bloos face un alt spectacol, alături de Mihaela Rădescu şi Lucian Ban la pian (un obişnuit al locului, înainte să se stabilească la New York) şi cu colaborarea unei tinere regizoare, Camelia Hâncu: „*Azi mă... Ubu*”. Spectacolul câştigă premiul cel mare la festivalul umorului negru *Humorror*, în ciuda crizei de nervi a lui Voicu Rădescu cauzată de obligaţia de a juca spectacolul în foaierul Teatrului Odeon. Împărţirea egală a premiului de 5.000 de dolari irită regizoarea. Se iscă un scandal, presa urlă: „Clanul Rădescu jefuieşte teatrul românesc” (fratele său, Vlad Rădescu, tocmai se confruntă, ca director al Teatrului „Nottara”, cu o grevă a personalului care suspendă toate spectacolele).

„De acolo a început să ni se tragă, pentru că au apărut tinerii. Prima care a venit atunci, total necunoscută mie la ora aceea, a fost regizoarea Theodora Herghelegiu, cu un spectacol care s-a numit «*Banca*», pe textul ei, şi care a fost pus rapid în scenă. Şi

[215] Primul spectacol în această formulă este „*Dragostea pe teme de jazz*” pe texte de J. Prévert, în regia şi mişcarea scenică a lui Liviu Pancu şi cu muzica *live* asigurată de Jazz Unit.

[216] Azi scenograf la New York.

aşa a început, ca un bulgăre de zăpadă.”[217]

Energiile încep să se adune. Tot mai mulți oameni de teatru încep să descopere acest spațiu. Cândva, spre sfârşitul anului 1998, apare pe afişe numele de Teatrul Luni (spectacolele de teatru se jucau lunea, când nu mai era nimic programat în teatrele de stat).

Voicu îl denumeşte un „cafe-teatru”. Acolo are clienți-spectatori (oameni care vin în primul rând să consume alcool, apoi artă), spectatori-clienți (viceversa), clienți (numai alcool) şi spectatori (numai artă).

Alina Moldovan şi Mihai Iancu invită Teatrul Luni la Festivalul AltFEST de la Bistrița, unde Voicu Rădescu trebuie să curatorieze (împreună cu Roxana Crişan) o expoziție despre regizorii-scenografi Dragoş Galgoțiu şi Horațiu Mihaiu. Voicu Rădescu se amuză, obligând vizitatorii să intre pe geam şi să iasă pe uşă.

Acesta nu e un teatru

Pe 1 ianuarie 2000, la Green Hours este spectacol şi toate locurile sunt ocupate. Florin Piersic jr. e unul dintre spectatori şi, impresionat de atmosferă, decide să-i propună lui Voicu Rădescu un text – „*Zaruri şi cărți*”. Se simte bine aici şi, peste câțiva ani, creează „*Sex, Drugs, Rock and Roll*”. Premiul pentru cel mai bun actor în cadrul Galei UNITER e atribuit pentru prima dată unui actor dintr-un spectacol montat într-un club/bar/cafe-teatru. La nominalizarea pentru cel mai bun spectacol, juriul îşi pierde însă curajul: putem nominaliza un spectacol creat într-un bar? E acest loc un teatru?[218]

Depinde ce înțelegem prin teatru. „Cortine roşii, proiectoare, vers alb, râsul, întunericul, toate se suprapun într-un mod confuz, într-o imagine neclară reprezentată printr-un cuvânt bun la toate. Noi vorbim despre cinema că omoară teatrul, dar prin aceasta ne referim la acel teatru aşa cum era el când s-a născut filmul, un teatru cu casă de bilete, foaier, strapontine, luminile rampei, schimbări de decor, antracte, muzică ca şi cum teatrul ar fi, prin definiție, toate acestea şi ceva în plus.”[219] Niciunul dintre aceste lucruri enumerate de Peter Brook nu se regăseşte la Green Hours.

Dacă teatrul e un „loc de întâlnire”, aşa cum crede Ellen Stewart, creatoarea celui mai faimos spațiu de avangardă din artele spectacolului în secolul douăzeci – La MaMa ETC – atunci Teatrul Luni de la Green Hours e un astfel de loc.[220]

Dacă „realitatea teatrală este definită prin procesul comunicării...”, aşa cum crede Hans-Thiess Lehmann,[221] atunci Teatrul Luni de la Green Hours generează o astfel de realitate.

Voicu Rădescu nu se consideră director de teatru. El nu alege spectacolele care se montează la Teatrul Luni pe criterii artistice, ci pe criterii practice, ce țin de posibilitățile limitate de producție. Fiecare artist e încurajat să se confrunte cu publicul. Spectacolele se aleg astfel singure. Unele migrează în alte spații: „*Zaruri şi cărți*” la Metropolis, „*Flori, fete, filme sau băieți*”

---

217 Răzvan Brăileanu (interviu cu Voicu Rădescu), „Se poate face teatru cu bani puțini şi fără risipă de decor sau montaje”, în *Revista 22*, www.revista22.ro, sept. 2008.

218 Înaintea unei vizionări, juriul UNITER părăseşte locul, indignat că la Green Hours se fumează.

219 Peter Brook, *Spațiul gol*, Bucureşti, Unitext, 1997, p. 5

220 V. Oltița Cântec, „Teatrul ca întâlnire”, în *Teatrul azi,* preluat de www.liternet.ro, nov. 2006.

221 Hans-Thiess Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Bucureşti, Unitext, 2009, p. 320

la Teatrul Act, unii absolvenți de teatru își pregătesc examenele de licență aici şi pleacă apoi cu ele prin alte părți. Alte spectacole pleacă în străinătate: „Pro Helvetia ne-a chemat cu un spectacol în Elveția, după care Asociația Mnemosyne, condusă de interesanta şi foarte activa Catherine Kiss, ne-a invitat în Franța, la Marsilia, cu spectacolul «*Sex, Drugs, Rock and Roll*» al lui Florin Piersic Jr. După asta s-au mai înmulțit chemările în străinătate. Probabil că un salt calitativ a fost plecarea la Dublin cu cele două spectacole ale Liei Bugnar, «*Oase pentru Otto*» şi «*Aici nu se simte*», cu care s-a câştigat «*Dublin Fringe Project Award*». Premiul a constat în comisionarea a 4.000 de euro pentru un nou spectacol care să ajungă la Dublin Fringe Festival. În al doilea an am fost cu Peca Ştefan – «*The Sunshine Play*», unul dintre cele mai cunoscute spectacole ale Green-ului. Cu ocazia aceea, Fringe Report, o publicație londoneză care observa toate festivalurile anglo-saxone de gen, a premiat «*The Sunshine Play*» cu «*Best Play – Relationship Drama*». După asta, am avut două deplasări la New York cu «*The Sunshine Play*» şi «*Bucharest Calling*», următorul spectacol pe textul lui Peca Ştefan şi în regia Anei Mărgineanu. Am mai fost la Chişinău, la Sankt Petersburg, în Bulgaria, la Blagoevgrad, anul trecut. Ne bucurăm să plecăm în străinătate, iar eu consider că una dintre principalele calități ale vieții omului este aceea de a şti să facă drumuri cât mai multe, să vadă cât mai multe în stânga, în dreapta, în străinătate, nu numai în țară.”[222]

Un loc deschis

După zeci de premiere şi aproape două mii de reprezentații, Teatrul Luni de la Green Hours continuă să nu aibă nimic de demonstrat nimănui. Aici se afirmă uneori deschis că se produce un „teatru de consum”. Pe aici au trecut Gianina Cărbunariu şi Peca Ştefan, Alexandru Dabija şi Radu Afrim, Maia Morgenstern şi Coca Bloos, Florin Piersic Jr. şi Andreea Bibiri, Ada Milea şi Dorina Crişan-Rusu, nenumărați artişti la început de drum ce angajează un raport liber cu spectatorii / clienții / consumatorii aflați cu o băutură în față şi cu țigara aprinsă, imersați în aura de „underground” a locului. Se prezintă acum teatru lunea, marțea şi miercurea, toate săptămânile din an, non-stop. Există ani mai buni şi ani mai puțin buni, după cum sunt proiectele care se întâmplă acolo. Este riscul asumat de un loc deschis: se întâmplă acolo doar lucruri generate de oamenii care vin acolo. Dintre cele mai diferite, şi între ele, şi față de cele din alte părți. Atât timp cât vor continua să vină creatori de teatru să-l caute, Voicu Rădescu declară că va continua să-i primească, fără să aibă pretenția că ştie prea multe despre ce fac acei oameni.

Pentru că face lucrurile „pentru propria-i plăcere”, Voicu Rădescu nu menține o arhivă sistematică, iar presa scrisă a ignorat mult timp acest bar în care se face teatru „pentru o adunătură de bețivi”[223].

De aceea, mărturiile consemnate sunt foarte puține şi incomplete, golurile în documentare mari, istoria acestui loc e mai ales orală; forma narativă reprezintă singurul mijloc aflat la îndemâna mea pentru a mă apropia de activitatea Teatrului Luni de la Green Hours.

[222] Răzvan Brăileanu (interviu cu Voicu Rădescu), „Se poate face teatru...”.

[223] Florin Piersic Jr., notă la finalul interviului luat de Răzvan Brăileanu lui Voicu Rădescu, „Se poate face...”.

Comandă socială versus comandament artistic: Compania teatrală 777. O mărturie şi câteva observaţii

Acest capitol reprezintă o mărturie a intenţiilor mele atunci când am fondat – în 1996 – şi mi-am asumat direcţia artistică a Companiei teatrale 777 şi până în momentul când am decis întreruperea activităţii ei şi părăsirea spaţiului românesc pentru o perioadă mai lungă de timp, în 2000.

Privind în urmă şi încercând să interpretez deciziile acelor ani, mă voi ajuta de citarea declaraţiilor mele şi a impresiilor altor comentatori într-o măsură mai mare decât în celelalte capitole, deoarece efortul de obiectivare este în acest caz mai dificil şi propriile-mi comentarii riscă o dublă subiectivitate: de atunci şi de acum. De aceea, acest capitol ar trebui receptat probabil cu o doză mai mare de atenţie dubitativă, dar importanţa lui constă, am această convingere, tocmai în revelarea intenţiilor iniţiale şi a efectelor acţiunilor proprii prin comparaţie cu aceste intenţii, şi nu într-o interpretare a faptelor văzute din afară.

„S-a întâmplat, la un moment dat, să mi se pară obositor şi relativ plictisitor sistemul de stat. A început să se repete un anume tip de mecanism, chiar dacă schimbam instituţia şi oamenii. În procesul creaţiei unui spectacol de teatru totul se produce după un tipar pe care sistemul de stat, prin organizarea lui rigidă, ţi-l impune. E un lucru care poate, în timp, să erodeze creativitatea. Şi am simţit nevoia unei aventuri existenţiale, deşi n-aveam niciun fel de fonduri, niciun ban. Am simţit nevoia de a crea o structură în care să încerc să-mi redobândesc libertatea. Nu o structură care să revoluţioneze estetica teatrală, să caute un stil nemaivăzut sau să meargă pe un anume tip de teatru, ci, efectiv, o structură în care repetiţiile să redevină un spaţiu normal de libertate, unde oamenii să se respecte din nou unii pe alţii, şi de creativitate – lucru ce presupune anumite condiţii, care în sistemul de stat s-au cam pierdut.”[224], declaram în 1997.

Trei observaţii imediate.

Prima – Compania teatrală 777 nu a luat naştere pentru că eu, ca regizor, nu găseam de lucru în sistemul teatral de stat. Am făcut parte dintr-o generaţie norocoasă din acest punct de vedere, fiind acceptat la ceea ce pe atunci se numea Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale” din Bucureşti în 1989. Pe tot parcursul anilor optzeci, autorităţile comuniste reduseseră progresiv cifrele de şcolarizare ale secţiilor artistice din învăţământul universitar. Pentru că nu mai puteau asigura „repartiţiile” în teatre (care erau garantate prin lege la absolvirea învăţământului superior), acestea au decis trecerea unor secţii întregi, printre care şi cea de regie, unică în ţară, în sistemul „seral”. Acest sistem presupunea obligaţia studenţilor de a fi deja „încadraţi în muncă” şi de a studia seara, în afara programului de lucru. Obligativitatea repartiţiei dispărea astfel prin natura formei de învăţământ, iar accesul în oraşele mari cu teatre importante era blocat de o altă lege, care nu permitea să fie încadraţi în muncă în aceste oraşe decât cei ce aveau deja domiciliul în respectiva localitate. Aceste prevederi birocratice, menite a masca pe cât posibil falimentul sistemului socialist, au dus la un blocaj care a creat o sincopă în alimentarea sistemului teatral de stat cu tineri absolvenţi, lucru de care generaţia mea a profitat după 1989. Când am prezentat primele noastre spectacole la Studioul „Casandra” al Institutului de Teatru, în 1992/1993, am fost invitaţi imediat să lucrăm în teatre din oraşe până în 1989 „închise”; aproape toţi colegii mei actori au rămas angajaţi direct

224 Ioana Florea, „Am simţit nevoia unei aventuri existenţiale” (interviu cu autorul), în *Teatrul azi* # 12/1997.

în Bucureşti, iar noi, regizorii, am plecat să lucrăm direct în teatre naționale. Plasați pe falia dintre două sisteme, am beneficiat de o tranziție extrem de uşoară între finalul studiilor şi viața profesională, pe care generațiile ulterioare nu o vor putea cunoaşte. Acest lucru a făcut ca la absolvirea oficială a studiilor de regie (care durau pe atunci cinci ani) să-l pot alege dintr-un portofoliu de cinci spectacole, pe cel care urma să constituie examenul meu practic final.

A doua observație – odată intrat (atât de uşor) în sistemul teatral de stat, i-am descoperit repede dezavantajele în ceea ce priveşte climatul de lucru. Acestea țineau în principal de împuținarea energiilor creatoare, de o îmbătrânire prematură a unei părți a artiştilor şi tehnicienilor angajați permanent. Oamenii ieşeau epuizați dintr-un sistem social care-i secătuise aproape total pe unii dintre ei şi nu mai găseau resurse mari de entuziasm şi curiozitate necesare creației. Ceea ce mai puteau ei oferi era adesea prea puțin.

Această lipsă de vlagă e şocantă chiar şi pentru mari regizori obişnuiți cu sistemul teatral de stat; iată, spre exemplificare, un fragment dintr-un dialog între Oleg Efremov şi Iuri Liubimov:

„Oleg Efremov: Suntem funcționari, funcționari ai statului. O atitudine absurdă față de artă. [...] La noi, în locul muncii, sunt ambiții. Forțele se risipesc pe ce vrei şi ce nu vrei. Numai pe muncă nu."

Iuri Liubimov: Am fost plecat şase ani. M-am întors. Ce am găsit la Taganka? Înainte de toate – îmbătrânirea. Şi, în majoritatea cazurilor, nu din pricina trecerii timpului, ci a delăsării."[225]

[225] Fragment din „Intelectualii: posibilitatea de a ieşi din subteran. O convorbire între Iuri Liubimov şi Oleg Efremov", (trad. Maria Sianu), după revista *Teatr* # 9/1990, în *Teatrul azi* # 1-2/1991, p. 84

În acest context, o distribuție pentru proiectul unui regizor debutant, cum eram eu, nu se alcătuia uşor: la prima mea montare într-un teatru profesionist, trei actori au invocat diferite pretexte, inclusiv medicale, pentru a refuza să înceapă repetițiile. Aveam senzația acută că mă izbesc de o anume încremenire, că energia cheltuită doar pentru a-mi motiva colegii să lucreze îmi scădea mult din vitalitatea pe care mi-aş fi dorit s-o folosesc în scopuri artistice. Simțeam prin urmare nevoia unei „aventuri existențiale" care urma să repună în centrul activității teatrale fragilitatea şi pericolul ce fuseseră înlăturate de sistemul angajărilor pe viață.

„Revoluționarea teatrului pretinde revoluționarea repetițiilor" spune George Banu.[226] Eu nu voiam însă să revoluționez nimic, ambițiile mele erau mult mai modeste: voiam numai să ne simțim – toți cei care participam la procesul de creație – liberi. Observasem că în teatrele de stat se repeta cu teamă, actorii mai „vechi" persiflându-i pe cei tineri şi toți parcă încercând mereu să demonstreze ceva cuiva. O permanentă competiție a orgoliilor consuma inutil energiile creatoare şi paraliza artiştii de teama de a nu greşi. Iar regizorul era fixat definitiv în faza demiurgică, lui nu i se permiteau momente de îndoială sau ezitare: modelul regizorului vulnerabil, plasat de partea „fragilității şi a precarității"[227], regizorul „ghid orb" care descoperă împreună cu actorii pe unde merge, părea, după puțina mea experiență a acelui moment, de neconceput în teatrul de stat, unde trebuia să mă prefac că ştiu tot timpul ce fac, când eu adesea propuneam drumuri, cel puțin pentru mine, complet necunoscute. Eram convins că se pierdea astfel exact spiritul fără de care repetiția nu are sens, acela de fragilitate extremă şi de risc asumat între

[226] George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, Bucureşti, Nemira, 2008, p. 159

[227] *Ibid.*, p. 158

partenerii uniți de un scop comun. Şi eram hotărât să caut această libertate cu orice preț.

Am fondat Compania teatrală 777, în primul rând, pentru a compensa acest climat de lucru închistat pe care îl întâlneam în teatrele de stat.

Reacția mea ținea de un context foarte particular, cel al teatrului românesc de la mijlocul deceniului trecut. Amintindu-mi de acest lucru un deceniu mai târziu, m-am întrebat dacă aş mai adopta nu aceeaşi misiune, ci aceeaşi strategie: „Noi reacționăm la un context, totuşi. Eu mă întreb în 2007 dacă aş mai face ce-am făcut, ca propunere repertorială sau formă teatrală. Mi se părea că în acel context în care lucram (repet, ca regizor în teatrele de stat; m-am angajat imediat după facultate şi până am plecat[228], angajat am fost), repertoriile se făceau absolut la întâmplare şi cred că erau dictate de cei permanenți în teatru, pe criteriul vechimii: cine era actor mai bătrân spunea ce voia să joace. Reacția mea a fost la acel context şi dacă el s-a schimbat, azi probabil că aş face altceva. Voiam să propun lucruri pe care nu le-ar fi plăcut să le joace, credeam eu, sau nu le-ar fi venit uşor să le facă şi asta m-a dus uşor-uşor spre o anumită viziune: mi se părea că lipseşte un anume tip de dramaturgie care îmi plăcea mie atunci, mai ales britanică şi americană, autori mai noi, dar n-am făcut din asta o dogmă, n-am zis «la gunoi cu Shakespeare». Ce m-a motivat pe mine a fost să compensez o anume lipsă din acel moment (în '97, '98), o zonă de texte puțin mai directe. Mi se părea că trebuie să-mi caut tipul meu de teatralitate în lucrul cu actorul şi că, în contextul respectiv, m-ar ajuta un tip de texte noi care mi-ar permite să caut un joc mai direct, mai simplu. Nu am avut o estetică diferită, într-adevăr, n-am intrat, ca Szajna, Kantor sau Grotowski, într-o estetică pe care să mi-o refuze mişcarea de teatru. Nu, spectacolele mele puteau fi prezentate şi au fost prezentate în repertoriu absolut normal, *mainstream*."[229]

Cea de-a treia observație – repertoriile teatrelor nu mai fuseseră împrospătate substanțial de multă vreme. Pe tot parcursul anilor optzeci nu se mai traduseseră, nu mai circulaseră şi nu se mai permisese achitarea drepturilor de autor pentru texte noi, contemporane – o consecință a obsesiei regimului Ceauşescu de a achita cât mai repede şi prin orice mijloace datoria externă a României, pentru a limita posibilitatea „amestecului în treburile interne" ale unui regim care făcea eforturi disperate pentru a-şi prelungi agonia. Directorii teatrelor şi oamenii de teatru în general, fuseseră privați de accesul direct la ce se scrisese recent. În plus, caracteristicile sistemului teatral de stat analizat în capitolele anterioare duc în mod direct la privilegierea operelor care au dobândit în timp un anumit prestigiu, cărora trecerea timpului le-a confirmat valoarea. În fişa de creație a regizorilor importanți activi în acei ani se regăsesc aproape în exclusivitate texte din repertoriul clasic. Unii dintre ei chiar declară că nu montează decât texte confirmate.[230] O cultură care să valorizeze noul nu există încă. Or, convingerea mea era că în noile texte se găsesc elemente ale unui nou limbaj, capabil să se apropie de o nouă sensibilitate, cea a unei epoci care nu mai seamănă deloc cu cele precedente şi în care tocmai plonjam, vrând-nevrând, cu toții.

Astfel încât am îmbrățişat de la început calea dramaturgiei contemporane, chiar dacă propunerea unor texte noi reprezintă oarecum un act de curaj artistic în acei ani. Apetența scăzută pentru tipul de sensibilitate al unor astfel de texte se întâlneşte cu o rezistență tenace din partea multor colegi la o anume

[228] Referință la cei opt ani petrecuți în străinătate între 2000 şi 2008.

[229] În cadrul întâlnirii-dezbatere „*10 ani de teatru independent*".

[230] Tompa Gábor, precum şi, mai târziu, fostul său student Bocsárdi László, spre exemplu, amândoi directori de teatre.

simplificare a mijloacelor artistice care mi se pare necesară pentru a le înscena.

De aceea, şi aceasta ar fi cea de-a patra observație, înființarea unei structuri independente mi-a permis să „sar” etapa convingerii unor oameni în poziții de forță (directori sau actori angajați permanent, ceea ce reprezintă tot un fel de poziție de forță, mai ales față de un regizor la început de carieră) că un anume text nou merită explorat.

Deşi, după cum am văzut anterior, aproape toți regizorii importanți declară că urmăresc programatic o simplificare a mijloacelor teatrale („mergând până la sărăcia cu duhul”, în cazul lui Alexandru Dabija), o abandonare a metaforei în favoarea „elementarității”, acest lucru nu se întâmplă într-o manieră care să influențeze în mod vizibil interpretarea actoricească. Dacă „noul film românesc” reuşeşte un deceniu mai târziu (după anii 2000) descoperirea unui limbaj interpretativ şi la nivel actoricesc cu efecte spectaculoase (premii de interpretare la marile festivaluri internaționale şi cronici elogioase despre actorii români în presa internațională devin aproape o obişnuință spre finalul primului deceniu din noul secol), teatrul românesc al anilor nouăzeci nu reuşeşte să devină un „nou teatru românesc” în acelaşi mod, nedescoperind noi limbaje teatrale cu efecte directe asupra tipului de interpretare actoricească. În viziunea mea, propunerea unor texte noi urmăreşte să ne ajute să descoperim o nouă teatralitate, căci ele nu se mai „deschid” cu vechile mijloace, mai ales în ceea ce priveşte interpretarea actoricească. Pentru acest lucru însă, convingerea mea, în acei ani, este că trebuie să reînvățăm să privim înspre „afară”.

Misiunea pe care mi-o asumam era, prin urmare, o branşare la real. Îmi doream să nu mai plec de la mine către lume, ci de la ce e în afară către o reacție a mea, într-un efort de repoziționare față de societate. Acest raport al artistului cu societatea fusese evident compromis în perioada comunistă, în care partidul unic se folosise de artişti într-un mod cât se poate de cinic – „Trebuie să înțelegem că trebuie să conducem şi să solicităm să ni se facă anumite lucruri pentru care plătim. În rest, ei pot să facă ce vor…”, declara Nicolae Ceauşescu în faimosul an 1977”[231] – ceea ce a dus la o retragere a artiştilor în subteranele metaforelor tot mai încifrate şi la o izolare voluntară în valorile sigure, clasice ale marii arte, unde se simțeau mai la adăpost, atât față de cenzură şi de comandamentele artei pentru „omul nou”, cât şi față de gustul vulgar al politrucilor din domeniul culturii. Pentru că nu li se permisese să o facă în mod real, onest, artiştii au încetat la un moment dat să mai privească „afară”.

Un dialog lung în care îmi explicam poziția în acei ani se numea tocmai aşa: „Teatrul nu se mai poate face ca şi cum nimic nu se întâmplă afară”. În el încercam să definesc poziția pe care doream să mă plasez ca artist ca fiind mai mult decât o tentativă de adaptare: „Poate singurul avantaj pe care-l avem este că noi ne putem pregăti pentru ce vine pentru că putem vedea ce vine. Adică putem studia modelul din vest, putem să-l studiem critic, să-i vedem vulnerabilitățile şi ne putem pregăti pentru el. Dar trebuie să ne intereseze şi pe noi. Orice e uman ne interesează şi pe noi şi orice ține de o criză a societății de dincolo ne interesează pentru că vine şi ne loveşte – vine acelaşi tip de societate şi ne loveşte. Cei care nu suntem convinşi de asta continuăm să ne scăldăm într-o naivitate absolut inconştientă – pentru că ăsta-i tipul de societate învingătoare. Aşa imperfect cum este şi aşa plin de contradicții cum este, ăsta-i modelul care a învins şi el vine. El se instalează – aşa greu, cu poticnelile tipic româneşti, cu reticența şi ultraconservatorismul nostru mioritic – tot modelul ăsta vine. Şi, după părerea mea, sigur că – nu vreau

[231] Stenograma şedinței CPEx publicată în *România literară* # 47, 2008.

să spun nişte cuvinte mari, dar până la urmă în asta cred şi trebuie s-o afirm – trăim o perioadă pe care eu o asemăn cu perioada 1848. Aia a fost perioada când a început modernizarea României şi când ideile din Occident au început să fie aduse de către tinerii care studiau acolo. Societatea i-a întâmpinat cu o enormă rezistență – i-a numit „bonjurişti”, toată lumea râdea de ei – dar ei, încet-încet, au reuşit să schimbe elitele. Au reuşit să schimbe, poate nu substanța României profunde, cea scufundată în cântatul din frunză şi-n băutul țuicii, dar au reuşit să schimbe mica elită urbană şi s-o facă să tindă către modelele occidentale. Şi a urmat o perioadă în care România a avut un pic de şansă, a avut un mic destin. După părerea mea, suntem într-un punct în care trebuie să reînnodăm aceste lucruri şi astea se fac cu mult efort şi se fac cu efortul de a judeca critic modelele, dar de a le lua drept modele. [...] Eu cred foarte puternic că, într-o perioadă în care societatea românească se transformă profund, teatrul nu se mai poate face ca şi cum afară nu se întâmplă nimic. Eu, cel puțin, nu pot să fac aşa. Fiindcă toți stimulii care mă influențează vin de afară. Nu pot să nu răspund la ei în spectacolele mele. Şi nu pot să nu formulez răspunsuri la ceea ce se întâmplă – nu în mod didactic, nu spunând ce e bine şi ce e rău să facem. Dar nu pot să nu dialoghez cu publicul meu despre ce se întâmplă, despre schimbările de substanță din om de-acum. Ori, provocările sunt atât de mari, schimbările sunt atât de mari – nu-i vorba numai că se schimbă un sistem de producție planificat cu un sistem de producție reglat de piață. E vorba de o întreagă concepție diferită despre cum trebuie să trăim.”[232]

Mi s-a părut aşadar că fac parte dintr-o generație ce are o misiune istorică, aceea de a se implica în construcția unei noi realități româneşti. Entuziasmul „vecin cu oligofrenia”[233] cu care absorbeam în acei ani tot ce venea din Vest (nu suficient de repede, nu suficient de în profunzime – mi se părea atunci), îmi apare astăzi şi ca o orbire parțială care mă făcea să nu pot observa suficient de bine, exact realitatea spre care îmi doream să mă deschid. Nu am mai privit critic toate aspectele realității, nu am pus accentul pe chestionarea sensului şi a rezultatelor (chiar parțiale) ale uriaşei transformări sociale, şi nu numai pe marea rezistență la transformare a societății româneşti, care mi se părea o tragedie. Parcursul înspre capitalism trebuia făcut cât mai repede, cât mai brutal, cât mai complet – credeam acest lucru cu tărie. O astfel de nerăbdare îmi apare astăzi ca fiind naivă şi, din mai multe puncte de vedere, limitativă.

Dar, căutând o nouă teatralitate, mai simplă, mai directă, îmi ceream implicit dreptul să repoziționez toate raporturile din jurul procesului de creație teatrală: cel dintre spectacol şi public[234], cel dintre creatori şi mass-media – demistificând universul închis, secret, al lucrului la scenă, am invitat ziariştii la repetiții deschise, culminând cu transmisia *live* a unei repetiții la spectacolul „*Copiii unui Dumnezeu mai mic*” pe TVR2, lucru unic în România acelor ani –, precum şi, cel mai important, cel dintre creatorii înşişi în sala de repetiție. Ajungeam aşadar să definesc o misiune socială mai largă, pe care am descompus-o în trei direcții concrete: „Cu această companie mi-am propus un proiect cu trei direcții principale de acțiune: identificarea unor puncte «sensibile» în mentalitatea colectivă şi a unor teritorii neexploatate în raportul complex al individului cu societatea contemporană; promovarea creațiilor dramatice originale, în premieră națională, care răspund unor motivații ce se încadrează la ceea ce am spus

[232] Marie-Louise Semen, „Teatrul nu se mai poate face ca şi cum nimic nu se întâmplă afară” (interviu cu autorul), în *UltimaT* # 1/1999, pag.14

[233] Theo Herghelegiu, interviu cu autorul în 2011.

[234] Cf. capitolului „*O încercare de clasificare a tipurilor de raporturi în sala de teatru*”.

anterior şi realizarea producţiilor numai în regim de parteneriat, atât românesc, cât şi străin".[235]

Strategia mea a fost să atac direct la centru, adică pe scenele cele mai vizibile ale teatrelor de stat, temându-mă că o condiţie marginală ar şubrezi integritatea demersului. Am vrut să vorbesc direct publicului ce venea să caute „marea artă", oferindu-i şi o altă viziune asupra rolului unei instituţii publice de cultură, aşa încât forma în care am funcţionat a fost exclusiv coproducţia. Acest lucru a fost posibil datorită creditului profesional pe care îl aveam ca regizor ce lucra în sistemul teatral de stat.

Impactul primului proiect, „*Copiii unui Dumnezeu mai mic*"[236], s-a făcut simţit încă din faza pregătirii spectacolului, când au apărut aproape şaizeci de intervenţii în presa scrisă, la radio şi televiziune (inclusiv sus-menţionata transmisie *live* a unei repetiţii, dar şi un dialog cu ascultătorii unui post de radio FM într-o emisiune de noapte de aproape patru ore, consecinţă a noului tip de raport pe care l-am instaurat cu reprezentanţii mass-media. „*Copiii unui Dumnezeu mai mic*" a reprezentat primul spectacol de teatru românesc ce a adus pe scenă limbajul mimico-gestual folosit în comunicarea dintre persoanele cu deficienţe de auz. Inovaţia pe care am introdus-o în campania de mediatizare a constat în abordarea cu prioritate a redactorilor din alte compartimente decât cel cultural, de la social la monden, accentuând gradul de noutate al proiectului şi întreţinând această campanie pe tot parcursul repetiţiilor. S-a creat astfel un orizont de aşteptare foarte puternic în jurul acestui proiect şi, prin urmare, interesul publicului a devenit enorm. Semnalele au fost trimise pe căi mai puţin tradiţionale, astfel încât un potenţial public care nu citea neapărat presă culturală sau rubrica de actualitate culturală din presa de informaţie generală a putut primi informaţii despre acest spectacol în mijlocul tabloului social general. Din acest punct de vedere, chiar dacă nu am pus în scenă acest spectacol într-un spaţiu mai puţin convenţional, am contribuit la o redefinire a raportului dintre sediul teatral şi oraşul căruia îi aparţine, într-un mod mai direct, atrăgând şi categorii de public care nu frecventau acest teatru (Odeon) sau teatrul în general. Gradul de ocupare a sălii a fost la fiecare reprezentaţie de peste 80%.

Din fericire, şi impactul în rândul criticilor de teatru a fost foarte bun.[237] N-a trecut neobservată simplificarea mijloacelor teatrale pe care am operat-o, parte a căutării unei teatralităţi mai directe, în acord cu noul tip de teatru „popular" pe care-l doream: „Regizorul Theodor Cristian Popescu şi-a limitat în mod înţelept intervenţiile la o punere în pagină limpede, clar articulată a întâmplărilor; mizanscena e concepută ca o succesiune alertă, cumva cinematografică a momentelor subtil ritmate de muzica lui Gordon Dougall. […] Reacţia entuziastă a auditoriului a certificat debutul Companiei Teatrale 777 drept o victorie. Aşteptăm, de-acum, rezultatul următoarelor bătălii"[238], remarca Alice Georgescu. Iar Magdalena Boiangiu sesiza exact raportul în care încercam să mă plasez faţă de spectacol: „Theodor Cristian Popescu povesteşte cu har istoriile oamenilor şi pare – cel puţin

---

[235] Citat de Isabella Francia, în „O piesă despre surdo-muţi va fi montată pe scena «Odeonului»", în *Libertatea*, 23 aug. 1997.

[236] „*Copiii unui Dumnezeu mai mic*" de Mark Medoff, traducerea Alina Nelega, regia Theodor-Cristian Popescu, scenografia Ştefan Caragiu şi Liliana Cenean, muzica originală Gordon Dougall, coregrafia Florin Fieroiu, coproducţie a Companiei teatrale 777 cu Teatrul Odeon din Bucureşti şi Sounds of Progress din Glasgow, 1997.

[237] Spectacolul a primit premiul pentru „Cel mai bun proiect cultural", în cadrul Galei premiilor criticii în 1997.

[238] Alice Georgescu, „Dramele (non)comunicării", în *Rampa* # 28, 12 nov. 1997, p. 7

deocamdată – mai interesat de ele decât de propria persoană."[239] Un critic de direcţie cum e Victor Scoradeţ, într-o recapitulare a noutăţilor repertoriale ale stagiunii, a remarcat tocmai capacitatea subversivă a acestei propuneri: „«*Copiii unui Dumnezeu mai mic*» de Mark Medoff este o piesă despre surdo-muţi. «Să fie aceasta soluţia de ancorare în realitatea fierbinte?» se poate întreba, cu rece ironie, criticul de teatru român, ancorat, la rândul lui, temeinic, definitiv, în mentalitatea unui ev revolut. Iar întrebarea se va desface, asemenea unui joc de artificii, într-o explozie de alte întrebări, menite să sufoce orice tentative de înnoire repertorială: Oare nu avem şi noi handicapaţii noştri? Surdo-muţii noştri? Dar aurolacii, copiii străzii? Ca să nu mai vorbim de criză, tranziţie, inflaţie, corupţie!… […] În centrul atenţiei rămâne individul, cu reacţiile lui umane, cu elanurile şi neputinţele lui, cu stările euforice şi cu căderile vertiginoase, toate convergând spre un final suficient de deschis ca să se evite orice teză posibilă."[240]

Distribuţia acestui spectacol a fost alcătuită dintr-un amestec de actori foarte cunoscuţi cu statut de vedetă (Adrian Pintea), vedete în devenire (Florin Piersic jr., Adrian Titieni), şi actori mai puţin cunoscuţi publicului larg la data producţiei: Cristina Toma, Lelia Ciobotariu, Claudiu Trandafir, Radu Gabriel, Maria Tudosie, Ana Calciu, Lucian Pavel, Radu Bânzaru (unii dintre ei pe acelaşi rol, jucând în funcţie de disponibilităţile de program). Dinamica procesului de repetiţii a fost atipică pentru tradiţia românească a realizării unui spectacol de teatru şi mai aproape de cea folosită de film: actorii au petrecut relativ puţin timp de lucru la masa de lectură şi mai mult timp studiind mediul uman înfăţişat (cu ajutorul Asociaţiei Naţionale a Surzilor din România, a unui logoped şi a unui asistent social) şi concentrându-se pe deprinderea unei abilităţi practice concrete – capacitatea de a folosi limbajul mimico-gestual. Studiul mediului social înfăţişat a continuat pe tot parcursul repetiţiilor, acestea asemuindu-se cu crearea unor secvenţe pe un platou de filmare de către actori care nu au mai lucrat între ei decât eventual sporadic şi care urmau să se despartă după acest proiect. De aceea, energia repetiţiilor a fost cea corectă pentru căutarea unei teatralităţi simple, directe, aproape de o expresivitate filmică.

Partenerii scoţieni – „Sounds of Progress" – reprezintă o organizaţie non-profit, fondată de Gordon Dougall în 1990, axată pe producţia de muzică de către persoane cu dizabilităţi. De un profesionalism ireproşabil, acest grup de muzicieni a asigurat interpretarea muzicii originale compuse de Gordon Dougall în turneul scoţian de trei săptămâni ai cărui organizatori principali au fost. Şi datorită lor, acest proiect a reprezentat cu mult mai mult decât doar crearea unui spectacol de teatru: o experienţă cognitivă puternică, în care aproape tot ce făceam avea un aer de pionierat. Transmiterea *live* de către TVR2 a sus-menţionatei repetiţii, de exemplu, s-a făcut în faţa unei săli pline cu persoane cu deficienţe de auz care asistau prima oară la un spectacol pe care îl puteau înţelege – emisiunea TV s-a construit în jurul acestei întâlniri înregistrate „la cald", unde nimeni nu ştia ce se poate întâmpla şi emoţiile erau copleşitoare. Spectacolul s-a plasat astfel chiar de la început cu un picior în social şi cu celălalt în cultural, reuşind să devină o punte concretă peste falia ce desparte adesea „teatrul de artă" de oamenii simpli şi încercând o reinvestigare a noţiunii de „teatru popular".

Următorul proiect al companiei, „*Îngeri în America*",[241] a forţat

[239] Magdalena Boiangiu, „Vorbind pe muţeşte", în *Teatrul azi* # 12(96)/1997.

[240] Victor Scoradeţ, „Noutăţi repertoriale? (VI)", în *Contemporanul,* 8 ian. 1998.

[241] „*Îngeri în America (partea I: Sfârşit de mileniu)*" de Tony Kushner, traducerea Anca şi Lucian Giurchescu, regia Theodor-Cristian

această noțiune de teatru popular într-un climat social dificil.

Dimensiunea de provocare a fost percepută de unele grupuri sociale chiar începând cu propunerea unui asemenea autor – Tony Kushner – adus în România anului 1998 cu o piesă subintitulată „*Fantezie gay pe teme naționale*”, în contextul în care finaliști la alegerile prezidențiale urmau să fie, în acei ani, Ion Iliescu și Corneliu Vadim Tudor, minerii se pregăteau să plece iar spre Capitală „să facă ordine”, iar în Universitatea din București se propunea cu toată seriozitatea construirea unei capele ortodoxe chiar de către unii reprezentanți ai studenților. În acest context, am considerat că un spectacol în care se dezbate deschis problema homosexualității poate contribui la readucerea teatrului în conștiința societății contemporane ca un loc de dezbatere socială, forțând publicul să privească în față adevăruri pe care nu e neapărat pregătit să le accepte.

Ne pregăteam de coliziune cu realitatea „de afară”.

De altminteri, aceasta e și imaginea pe care o propune același Victor Scoradeț în rubrica sa din „Contemporanul”, aceea a unui val sau a unei unde de șoc: „Resimțit mai întâi ca un șoc pe marile scene europene, fenomenul a primit de curând și un nume (ce-i drept, nu foarte original): noul val. E vorba de o serie de autori, în majoritate britanici, ale căror piese au reușit să scandalizeze o opinie publică ce se credea deja imună la șocuri. Iată, deocamdată, doar câteva nume: Sarah Kane, Mark Ravenhill, Irvin Welsh, Martin Crimp, Enda Walsh. Și, spre ilustrare, câteva din titlurile textelor lor: «*Blasted*», «*Shopping and Fucking*», «*Trainspotting*», «*Disco Pigs*». În ele se regăsește, deloc stilizată, imaginea unei generații ce pare a-și fi pierdut reperele. Sau, dacă vreți, ale unei societăți ale cărei repere nu mai funcționează. Piesele lor sunt jucate în toate teatrele care se respectă și care-și respectă publicul. Iar marele precursor, dacă nu chiar primul reprezentant al noului val, a fost Tony Kushner. Pe scenele noastre, acest nou val ar avea efectele unui tsunami. Să fie oare spectacolul de la „Nottara” începutul?”[242]

Alegerea spațiului de reprezentare, Teatrul „Nottara”, un loc cu tradiția mai ales a unui teatru al amuzamentului „de bulevard” (dar nu lipsit, de-a lungul timpului, de creații teatrale cu greutate), constituie o nouă încercare de punere în discuție a rolului teatrului în acei ani, prin întoarcerea privirii înspre un „afară” incomod.[243]

Din nou, distribuția a grupat actori cunoscuți, din alte teatre – Vladimir Găitan, Dan Aștilean – împreună cu actori din teatrul gazdă – Ion Dichiseanu, George Alexandru, Lucia Mureșan, Ion Porsilă, Petre Popa, Alexandru Jitea, Cristina Toma – și mai mulți actori independenți: Lelia Ciobotariu, Claudiu Trandafir, Lucian Pavel și Mihaela Rădescu. Tipul de teatralitate căutat de noi a ținut cont mai puțin de dimensiunea de show tip Broadway (pe care textul o propune ca parte din multitudinea de niveluri ale construcției dramatice) și s-a concentrat mai curând pe dimensiunea foarte personală a portretelor umane prezentate într-o mare varietate tipologică, pe drama intimă a fiecăruia, pe ridicolul inerent condiției umane și evadarea într-o fantezie cu accente științifico-fantastice a unei societăți tehnologizate, dar în care omul nu și-a rezolvat singurătatea și spaima de moarte.

În preajma premierei, a început distrugerea afișelor. Un grup

---

Popescu, decorul Andu Dumitrescu, costumele Ioana Albaiu, coregrafia Florin Fieroiu, coproducție a Companiei teatrale 777 cu Teatrul Nottara din București, cu sprijinul Fundației Soros pentru o Societate Deschisă – România și al programului Caleidoscop al UNITER, 1998.

[242] Victor Scoradeț, „Vine *Noul val?*”, în *Contemporanul*, 28 ian. 1999.

[243] Demers încurajat de directorul teatrului din acei ani, Vlad Rădescu.

de tineri bărboşi (după spusele unor martori oculari) au distrus în repetate rânduri afişele din faţa Teatrului „Nottara”, spărgând vitrinele şi ameninţând persoana de la casa de bilete, astfel încât „*Îngeri în America*” a devenit primul spectacol românesc în care actorii au jucat păziţi de poliţie (care nu ştia bine dacă nu pe noi ar trebui de fapt să ne aresteze).[244] Nu s-a aflat niciodată cine au fost acei tineri, dar după reprezentaţiile asistate de poliţie, aceştia nu s-au mai manifestat.

Apoi, au plecat din nou spre Bucureşti minerii, aşa încât spectacolul a putut fi receptat în contextul său (hiper)real – Saviana Stănescu: „Scriu aceste rânduri cu o mână butonând pe calculator şi alta pe telecomandă. Frazele cronicii dramatice se lasă cu greu extrase din unghere de creieri prin care bântuie mineri strigând, jandarmi plângând, preşedinte decretând stare de urgenţă – cronicizarea dramei naţionale. Încerc să pun la adăpost, în cămara cu gânduri pentru vremuri normale, jocurile de cuvinte, artificiile ludice, grija pentru stil, înţepăturile perfecţionist–ironice. Scriu despre un spectacol tulburător – «*Îngeri în America (Partea I: Sfârşit de mileniu)*» de Tony Kushner, în regia lui Theodor-Cristian Popescu, o poveste cu îngeri şi demoni made in SUA – în timp ce îngerii şi demonii autohtoni mă schizofrenizează, zappându-mi memoria.”[245] şi Cristina Modreanu: „Compania teatrală 777, înfiinţată şi condusă de regizorul Theodor Cristian Popescu a plecat la drum în 1997 având un ţel bine stabilit încă de la început, citez: «Compania îşi propune să aducă pe scenă numai spectacole în premieră naţională, bazate pe texte care ating teme ce nu şi-au găsit încă locul în teatrele româneşti.» Ţel urmărit cu tenacitate şi atins de cele două producţii realizate până acum de Companie. Din păcate, trebuie să spun că am văzut cea de-a doua producţie (realizată în colaborare cu Teatrul „Nottara”) într-un context ce minimaliza crunt importanţa unui demers artistic altfel lăudabil. (Context: cea mai recentă mineriadă, manifestare iraţională care a reuşit să pună în umbră orice altă preocupare pusă la cale de oameni care trăiau cu impresia că vieţuiesc într-o societate normală.) Aşadar, în mijlocul unei psihoze generale, când ceea ce se petrecea în jur dădea impresia că ne întoarcem în timp cu zeci de ani şi e posibil să şi rămânem acolo o lungă perioadă de timp, o spun cu tristeţe, temele propuse de piesa lui Tony Kushner, *Îngeri în America*, altfel bine scrise, m-au lăsat rece. N-aş fi scris asta dacă eram convinsă că lucrurile vor sta cu totul altfel peste un timp, când normalitatea (cu tot ce va fi însemnând ea la noi) va fi restabilită. Nu sunt însă deloc convinsă în primul rând că acest lucru se va întâmpla şi în al doilea rând că impactul tematicii abordate de Kushner va fi cu totul altul. Este însă esenţial să existe printre noi şi, să-i numesc aşa parafrazând un titlu celebru, «frumoşi nebuni ai… mişcării teatrale româneşti» (mai ales că, în treacăt fie spus, în momentul de faţă îi numărăm pe degete).”[246]

Avem astfel definite cele două extreme ale spectrului receptării creaţiilor companiei: una care validează în cel mai înalt grad coliziunea cu un context al realităţii brutale, alta care deplânge o inadecvare parţială la acest context, prin prezentarea unor subiecte de care realitatea românească nu e interesată sau pentru care nu e încă pregătită. „Fiecare e liniştit că toate se întâmplă în America”, declara Felicia Mihali, iritată de manifestarea placidă a unui public ce părea a redeveni uneori

---

[244] Am scris despre acest episod mai pe larg în „Opinia publică” la rubrica „Praful de pe scândură”, în *Scena* # 11, mar. 1999, p. 7

[245] Saviana Stănescu, „Videoclipe cu îngeri şi demoni”, în *Adevărul literar şi artistic*, 26 ian. 1999.

[246] Cristina Modreanu, „*Îngeri în America* la Teatrul *Nottara*”, în *Adevărul literar şi artistic*, 26 ian. 1999.

„a-social”.[247]

Coliziunea dintre „afară” şi actul teatral, prin care cele două realităţi se potenţau reciproc în conştiinţa celor ce participau la ele, a provocat fie o receptare augmentată, fie una schizoidă, ca în exemplele de mai sus, sau în următoarele, în care accentul intervenţiilor critice se deplasează de pe analiza estetică validând sau invalidând capodopera, spre problematica unei societăţi aflate într-un moment aparte al evoluţiei ei: „Fără o trupă permanentă, fără un spaţiu propriu de joc, dar încercând să-şi definească un program prin montarea unor texte contemporane de o factură specială şi nu întotdeauna comodă, Compania Teatrală 777 face notă distinctă în peisajul nostru teatral (nu foarte diversificat). După «*Copiii unui Dumnezeu mai mic*», [...] «*Îngeri în America*» [...] nu face decât să confirme tenacitatea acestei mici «întreprinderi particulare» de a impune, atât instituţiilor cu care lucrează cât şi publicului, subiecte care atacă aparent fără pudoare probleme intime ale unei civilizaţii complet alienate”, scrie Maria Laiu.[248]

Alice Georgescu şi-ar dori să ştie ce gândeşte publicul: „Mai mult decât în cazul altor spectacole, cred că aici sondajele de gust în rândul publicului – fie şi mai puţin ştiinţifice – ar putea dezvălui lucruri interesante.”[249] Iar Irina Budeanu problematizează acut: „Cât de puţin suntem pregătiţi pentru astfel de adevăruri, iar atunci când lucrurile ne sunt prezentate în complexitatea lor, în miile de nuanţe pe care le are viaţa, noi ne opintim doar în alb şi negru. E grav că n-am învăţat să ne cunoaştem pe noi înşine şi pe cei de lângă noi şi totul se reduce la o frazeologie goală şi tâmpă. Dacă în teatru există o astfel de atitudine, atunci la ce să ne aşteptăm în viitor?”[250]

Extrasele selectate din receptarea critică demonstrează că acest spectacol a reuşit să atragă atenţia, în principal asupra problematicii explorate şi a relaţiei acesteia cu realitatea înconjurătoare, şi abia mai apoi să îndemne la judecata estetică asupra demersului artistic. Consider acest lucru ca pe o recunoaştere a deplasării accentului muncii noastre înspre problematizare şi comunicare. Pentru a stimula un astfel de rezultat, am introdus în procesul de repetiţii o abordare pe care o foloseam în premieră: conduceam discuţiile asupra textului făcând încontinuu trimiteri înspre realitatea imediată, generând corespondenţe cu stări de fapt care să alimenteze imaginaţia actorilor, încercând pe cât posibil să îi îndepărtez de preocuparea de a-şi imagina cum vor „rezolva” teatral crearea unor situaţii şi personaje într-o nevăzută competiţie a talentelor şi să îi fac mai curând să se simtă parte dintr-o realitate socială pe care o înfăţişează şi faţă de care au o atitudine. Iniţial aceste discuţii, care puteau fi generate de orice tip de asociere, uneori chiar involuntară, între obiectul discuţiilor noastre şi realitatea imediată, păreau doar o tehnică de „încălzire” în vederea adevăratului travaliu care stătea să înceapă – cel specific teatral –, un fel de amânare a confruntării cu problema concretă de tipul „cum fac” sau o pură pierdere de vreme. Astfel de discuţii generau uneori în actori amintirea neplăcută a unor întâlniri neproductive din repetiţii la care luaseră parte în diferite alte proiecte în teatrele de stat. Am căutat să risipesc aceste îndoieli şi amintiri neplăcute, prin consecvenţa cu care am continuat să fac trimiteri la real, în orice fază de lucru ne aflam, chiar şi atunci

247 Felicia Mihali, „Există îngeri în America?”, în *Evenimentul de week-end,* 29 ian. – 04 feb. 1999.

248 Maria Laiu, „O Americă nu prea fericită”, în *Luceafărul*, 3 feb. 1999.

249 Alice Georgescu, „Propunere pentru un sondaj de opinie”, în *Rampa*, 3 feb. 1999.

250 Irina Budeanu, „Cui i-e frică de «*Îngeri în America*»?”, în *Rampa*, 17 feb. 1999.

când lucrurile dobândeau o presiune specifică înspre atingerea obiectivelor într-un termen limită.

În repetițiile la acest spectacol am experimentat pentru prima oară această tehnică pe care continuu să o dezvolt în încercarea de a atinge mai multe scopuri inter-relaționate:

Obținerea unei conştiințe a actorului în care personajul interpretat nu îl domină total, nu îl învelește într-un egoism care îl face să creadă că şi-a îndeplinit misiunea indiferent de ce se întâmplă în jur, ci în care conştiința lui include totalitatea universului înfățişat în raportul său concret cu realitatea imediată comună cu spectatorii.

Generarea unei structuri teatrale deschise, neterminate, nefinisate complet, a unui fel de imperfecțiune a construcției teatrale ca fiind trăsătura fundamentală a unei realități în continuă metamorfoză pe care ne străduim să o investigăm.

Descoperirea unei teatralități care se construieşte primordial nu pe o măiestrie ce se cere admirată imediat, ci pe o cale de transmitere a ideii acelui personaj, situații, realități.

De aceea, am considerat începând din acel moment că trebuie să găsesc în permanență modalități de a submina tendința naturală a actorului de a-şi întoarce privirile înspre propriul personaj devenit către finalul procesului de repetiții el însuşi şi că aceste modalități sunt cu atât mai eficiente cu cât se bazează pe stimularea atenției actorului asupra lumii înconjurătoare la timpul prezent. Acest raport cu lumea înconjurătoare nu rămâne fixat o dată pentru totdeauna prin discuțiile inițiale, ci el trebuie încontinuu rechestionat şi reinterpretat pentru ca fluxul de comunicare cu spectatorii să rămână fluid. Din observațiile mele, acest tip dual de atenție bazată pe o conştiință comună cu spectatorii îmbogățeşte interpretarea actoricească cu nuanțe surprinzătoare şi o îndepărtează de fals.

Abordat astfel, „*Îngeri în America*” a reprezentat pentru mine un moment foarte important de înțelegere a unui drum pe care urma să merg ca artist.

Cu următorul proiect am decis să o luăm într-o direcție opusă: împreună cu coregraful Florin Fieroiu, cu scenografa Lia Manțoc şi cu cinci actori – Cristina Toma, Daniela Minoiu, Ilinca Goia, Alexandru Jitea şi Dragoş Bucur – am plonjat într-un univers inspirat de Dadaism, în care ruptura de realitate imediată pare la prima vedere, totală.

Aşa s-a născut al treilea proiect al companiei, „*DaDaDans*”.[251]

Textele rostite în acest spectacol, reprezentând mai puțin de cinci minute dintr-o oră şi un sfert timp total de joc / dans / mişcare, provin din vise proprii ale actorilor, precum şi din câteva extrase absurd-comice din revista „Practic – Idei pentru casă şi grădină” de tipul: „Cum să confecționezi un suport de flori dintr-un abac”. Spectatorii sunt invitați într-un univers fără reguli vizibile, bazat pe impulsuri neînțelese şi neexplicate, traduse în construcții exclusiv performative. Pe muchia dintre teatru şi dans, spectacolul a fost invitat în câteva festivaluri[252], şi a avut parte de o receptare contradictorie, nefiind prea clar în ce context ar putea fi plasat: „Cel mai puțin cultura românească a învățat din experiența ei limită, care pe la alții a făcut nu doar epocă, dar şi pui eclatanți, experiența avangardei istorice.”, scria Doru Mareş[253]. Şi continua, în acelaşi articol care propunea o

[251] „*DaDaDans*”, coregrafia Florin Fieroiu, regia Theodor-Cristian Popescu, scenografia Lia Manțoc, coproducție a Companiei teatrale 777 cu Teatrul „Nottara” din Bucureşti, 1999.

[252] Festivalul Național de Teatru, Bistrița, Târgu Mureş, Constanța, precum şi în Germania şi Bulgaria.

[253] Doru Mareş, „Ei da, viață dada!”, în *Curentul*, 29 iun. 1999.

prelungire a spectacolului într-o experiență onirică: „După duşurile din vitrine, poate personajele, poate actorii se trezesc (din ce vis în ce vis?) strigând, mormăind, dezbrăcându-se, aşa-zicând întrebându-se până dincolo de ce limită poate merge acest joc de rupere a barierelor, de nuditate a convenției de după convenție de după convenție de după…”[254]

„*DaDaDans*” a reprezentat demersul cel mai apropiat de o creație colectivă, non-ierarhică la care am luat parte vreodată. Început ca o explorare a unor idei-impulsuri ale coregrafului Florin Fieroiu împreună cu cei cinci actori-performeri, acest proiect a generat un material performativ în care a intervenit ulterior scenografa Lia Manțoc şi abia în ultimul rând eu, în structurarea materialului. Am parcurs astfel un drum invers, de la impulsuri necenzurate de rațiune către o posibilă idee artistică, care ne-a rămas în mare parte misterioasă şi suficient de vagă chiar şi nouă înşine.[255]

Al patrulea şi ultimul proiect al companiei a marcat revenirea la un tip direct de teatralitate, aproape cinematografic ca stil de joc. „Regizoarea Sanda Manu spunea odată că ne lipsesc acum spectacolele «bine făcute». Mi-aş dori să construiesc un palier de spectacole bine făcute ale anilor ’90”[256], spuneam atunci. „Mi-aş dori un teatru simplu, direct şi, dacă voi reuşi, care să fie şi interesant, dinamic.”[257]

Lângă noi, se destrăma Iugoslavia, printr-un război sângeros care a încheiat cum nu se poate mai cinic un secol al utopiilor distrugătoare de umanitate. „*Trilogie belgrădeană*”[258] urmărea destinul unor tineri sârbi emigrați în trei colțuri ale planetei (la Praga, Sydney şi Los Angeles), dezamăgiți de climatul naționalist-corupt din țara lor natală. Nefericirea îi urmăreşte însă şi îi ajunge oricât de departe, ca un blestem, fiecare dintre ei considerând că Ana, fata rămasă acasă şi devenită „vocea” televiziunii naționale, e cea fericită. „Finalul static şi tăcut, cu martorul Ana Simovič, modelul lui «acasă», e probabil dovada că Belgradul ca obiect de referință e exact locul unde nu se întâmplă nimic, referința în gol a unor falşi profesionişti în exersarea cetățeniei lumii, emigrând inutil dintr-o lume în degringoladă. Nu mai râde nimeni, la finalul acestei construcții spectaculare de şcoală. Dacă traducătorul ar fi făcut experiența de românizare a numelor, precum în *Cu capu’ de nicovală* de la *Nottara*, nimic nu s-ar fi schimbat. Poveste din Balcani cu întâmplătoare adresă belgrădeană”, scria acelaşi Doru Mareş.[259]

Ne întorceam, aşadar, la realitatea „de afară”. Iar aceasta nu numai că nu arăta bine, ci se pregătea să intre peste noi „înăuntru”. Destinul acestei ultime producții a Companiei teatrale 777 nu a fost unul fericit. În coliziunea cu realitatea românească a finalului de secol a învins, atunci, realitatea.

„*Trilogie belgrădeană*” a reprezentat un caz rar, sau poate chiar singular, între producțiile teatrale de pe scenele teatrelor de stat ale acelor ani prin compoziția distribuției, care conținea un

[254] *Ibid*.

[255] Din nou un mare merit îl are un director aventurier, în sensul cel mai nobil, ca Vlad Rădescu, care ne-a încurajat şi s-a implicat puternic în crearea acestui spectacol în sala Studio a Teatrului „Nottara”.

[256] Florica Ichim, „O provocare pentru sine şi pentru noi” (interviu cu Theodor-Cristian Popescu) în *România liberă*, 17 sept. 1997.

[257] *Ibid*.

[258] „*Trilogie belgrădeană*” de Biljana Srbljanovič, traducerea Ioana Flora, regia Theodor-Cristian Popescu, scenografia Viaceslav Vutcariov, muzica originală Ada Milea, coproducție a Companiei teatrale 777 cu Teatrul „Nottara” şi Teatrul Bulandra din Bucureşti, 2000.

[259] Doru Mareş, „Teatru. Infuzii cu independență”, în *Observator cultural* # 36, oct. 2000.

număr categoric mai mare de actori independenți decât actori angajați în trupa teatrului gazdă. Acest lucru a pus la încercare sentimentul de „proprietate” pe care actorii angajați îl au față de scenele teatrelor unde îşi desfăşoară activitatea, căci echilibrul fusese tulburat prin încălcarea legii nescrise ca distribuția unui spectacol să fie alcătuită în mod majoritar din actorii teatrului gazdă. Dacă un astfel de proiect ar fi continuat în această formulă, un precedent ar fi fost creat în ceea ce priveşte deschiderea infrastructurii teatrale către formule hibride de exploatare artistică, ce nu mai acordă prioritate absolută personalului structurii gazdă. Dar un astfel de proiect nu şi-a găsit locul pe o scenă profesionistă bucureşteană a acelor ani.

Înainte de a pune punct acestui scurt paragraf din istoria teatrului românesc contemporan pe care-l reprezintă activitatea acestei forme independente de practică teatrală ce a funcționat timp de aproape patru ani producând patru spectacole, voi reține o punere în context operată de Anca Rotescu, din care mi-am permis să împrumut titlul acestui capitol:

„Teatrul este, nu-i aşa, oglinda vieții. În acest deceniu, el a fost mai degrabă oglinda refuzului vieții. Stagiuni la rând au lipsit montările după autori contemporani. Traduceri puține şi încă mai mică disponibilitatea dramaturgilor autohtoni de a privi în jur. Producțiile teatrale pe teme la zi, atâtea câte au fost, n-au convins prea tare. Le-a lipsit veridicitatea, forța de impact. Eticheta de comandă socială a putut fi cu uşurința lipită pe majoritatea lor. Astfel a apărut bănuiala că spectacolele nu ar reprezenta efectiv nevoia creatorului de a transpune în plan artistic subiectele în cauză: categorii sociale defavorizate; minorități etnice, sexuale sau religioase; ecologia, feminismul ş.a.m.d., ci, mai repede, nişte mişcări pur strategice. […] Ceva aparte se petrece acolo până într-atât încât noțiunile cele mai uzitate, de genul regie, montare, spectacol, personaj, devin nepotrivite, inoperante. De ce? Pentru că dinspre scenă vine înspre spectatori cotidianul. Cu faptele sale. Nu neapărat exemplare. Cu vorbele sale. Nu obligatoriu memorabile. Şi cu oameni obişnuiți. Nicicum diferiți de cei din preajmă. Numai că acum, cineva se apleacă asupra tuturor acestora cu atenție, caută să priceapă şi să spună mai departe. […] Meritul este al lui

Theodor-Cristian Popescu, unul dintre puținii regizori care nu refuză să privească în față neliniştile sfârşitului de mileniu. Are timpul, răbdarea, curajul, dorința şi dăruirea de a-şi descoperi semenii şi epoca. A le urca pe scenă devine pentru domnia sa nu o comandă socială, ci un comandament artistic.”[260]

În primăvara anului 2000, în timp ce spectacolul cu „*Trilogie belgrădeană*” se apropia de premieră, actorii Teatrului Nottara au declanşat un protest împotriva conducerii lor de atunci, ce îmbrăca forma suspendării tuturor repetițiilor şi reprezentațiilor. O parte dintre cei ce protestau s-au declarat deranjați, printre altele şi de proiectele Companiei teatrale 777 realizate în coproducție cu Teatrul Nottara, fie ca opțiune de text, fie ca propunere de spectacol, fie pentru că implicau audiții şi invitarea unor actori din afara teatrului – în distribuția spectacolului „*Trilogie belgrădeană*” au fost invitați, în urma unor audiții ce s-au desfăşurat pe parcursul mai multor zile şi la care s-au prezentat câteva zeci de actori independenți, Ioana de Hillerin, Rădița Roşu, Vlad Oancea, Damian Oancea, Andreas Petrescu, Isabela Neamțu, Ioana Flora şi Cornel Mimi Brănescu, alături de actorii teatrului gazdă Sorin Cociş, Cerasela Iosifescu, Dragoş Bucur şi Bogdan Dumitrache. Suspendat la sediul teatrului unde fusese creat, spectacolul cu „*Trilogie belgrădeană*” s-a refugiat pe scena Teatrului Bulandra, iar celelalte două spectacole coproduse cu Teatrul „Nottara” („*Îngeri în America*” şi „*DaDaDans*”) nu au mai fost reluate. Ca urmare a acestor

260 Anca Rotescu, „Comandă socială versus comandament artistic”, *Dreptatea culturală*, 13-19 mai 1998.

evenimente am scris o scrisoare publică actorilor teatrului, pe care am lăsat-o deliberat ambiguă, intitulând-o „*Scrisoare către actori*” pur şi simplu, astfel încât unele teatre au decis s-o afişeze la avizier.[261] Ea rezuma suma convingerilor mele date de experiența consumată în teatrul deceniului de după căderea comunismului, incluzând aventura Companiei teatrale 777, exprimând în principal nemulțumirea mea profundă privind lipsa deschiderii circuitului teatral de stat şi continuarea monopolului teatrelor asupra infrastructurii pe care o aveau în administrare.

Acest final brusc a consfințit, într-un mod vizibil şi de o manieră spectaculoasă atingerea limitelor de existență a unei inițiative teatrale independente – Compania teatrală 777 – care a produs spectacole exclusiv în regim de parteneriat pe scenele teatrelor de stat bucureştene.

În ceea ce mă priveşte, o astfel de experiență nu mai avea pe atunci unde şi cum să continue.

---

[261] Theodor-Cristian Popescu, „Scrisoare către actori”, în *Observator cultural* # 12/2000 (reprodusă integral în anexă).

De ce şi cum independenţă? Noi perspective

Contradicţia teatrului de artă ca instituţie. Un ritm al distrugerii şi al construcţiei. Noul antreprenoriat cultural

Impulsuri contrare: a prinde rădăcini sau a pleca. A-ţi cultiva şi proteja teritoriul sau a ieşi la vânătoare. Confortul cetăţii sau aventura în necunoscut.

În anii nouăzeci, teatrul românesc îşi caută cu energie modalităţile de a se repune în acord cu lumea. Modelul instituţional „unic" (Miruna Runcan), cel al teatrului de stat funcţionând în sistem de repertoriu, se dovedeşte atât o structură capabilă să cultive şi să protejeze „teatrul de artă" – „[acesta] nu este o problemă de rebeliune, ci una de transformare. El are de-a face cu munca zilnică şi înaintarea treptată. E legat de maturizare, şi nu de explozie."[262] –, dar şi o formulă limitativă prin însăşi capacitatea sa învechită şi greoaie de funcţionare:

„Dincolo de rezultatele estetice, de succesele şi de faima meritate, se pune problema esenţială a prezenţei teatrului în contextul său istoric, a sensului său. Iar teatrul nu se reduce doar la spectacole; nu este doar o formă artistică, ci şi o formă de a exista şi de a reacţiona", consideră Eugenio Barba.[263]

În acest sens, au existat artişti care s-au simţit încetiniţi în demersul lor, izolaţi sau de-a dreptul blocaţi de formula unică a teatrului de repertoriu ce transformase „teatrul de artă" în „teatru de stat", artişti care realizau că le lipseşte tocmai „spaima de neant" pe care o astfel de „artă de stat" reuşea să o înlăture, artişti care au dorit să renunţe la condiţia de „nemuritori" (angajaţi permanenţi într-o structură sancţionată oficial) pentru cea de „muritori" (artişti liberi, cu toate „pericolele" decurgând din această condiţie).[264]

Această mişcare are de a face cu un dublu impuls.

Pe de-o parte, cei care au optat pentru o dimensiune a proiectului lor artistic la o scară mai apropiată „nevoilor umane" au renunţat la a se mai consacra unei idei „majore" de slujitori ai artei într-unul dintre „templele" sale, unui „proiect mai mare decât ei înşişi", în favoarea „statutului oarecum diminuat" al unui fel de „antreprenor într-o lume artistică şi piaţă totodată".[265]

---

[262] George Banu, „O sută de ani de teatru de artă", în George Banu (coord.), *Teatrul de artă, o tradiţie modernă*, Bucureşti, Nemira, 2010, p. 30

[263] Eugenio Barba, *Teatru – singurătate, meşteşug, revoltă*, Bucureşti, Nemira, 2010, p. 20

[264] „Trecerea de la prima fază la cea de-a doua, transformarea «teatrului de artă» în «teatru de stat» – cum s-a întâmplat în Rusia – a însemnat transformarea unui teatru muritor într-un teatru nemuritor. Ceea ce Uniunea Sovietică a produs: un sistem puternic, de şapte sute de teatre şi teatruleţe „de artă de stat". Care sunt consecinţele? În lipsa unei ameninţări cu distrugerea – pentru individ sau pentru companie – nu există filozofie, nici energie creatoare. Spaima de neant a dat naştere la religii, culturi, ritualuri, arte. Un teatru lipsit de această perspectivă de viaţă iese din făgaşul său. Muşchii i se atrofiază.", Anatoli Smelianski „Zile faste şi nefaste ale ideii de teatru de artă", în George Banu (coord.), *Teatrul de artă, o tradiţie modernă*, Bucureşti, Nemira, 2010, pp. 77-78

[265] „Artiştii pot acum să fie ce doresc, fără povara de a continua naraţiunea principală. Nu au nicio obligaţie faţă de artă; pot acum să slujească nevoile umane. (...) Preţul pe care îl plătesc pentru această libertate, totuşi, este un statut oarecum diminuat. Nu se mai consacră unui proiect mai mare decât ei înşişi. (...) Artiştii de astăzi nu mai sunt ucenici în vocaţia lor, ci antreprenori într-o lume artistică şi piaţă

Independența lor conține deci, atât o repoziționare socială – imposibilă în perioada istorică precedentă – cât şi o altfel de atitudine culturală, devenind astfel o componentă implicită a artei practicate, în acord cu dimensiunile contemporaneității prezente în toate celelalte arte.

Pe de altă parte, evitarea „atrofierii muşchilor” artistici reprezintă o preocupare de bază a tuturor metodelor de înnoire a teatrului – e însăşi ideea pe care Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko au pus-o la baza fondării MHAT-ului – ceea ce face ca existența unei instituții rigide, fixe, permanente să intre în contradicție cu ideea de „teatru de artă” însăşi, căreia Anatoli Smelianski îi pretinde „în mod necesar” o anumită „efemeritate”.[266] Contradicția dintre ideea de înnoire a mijloacelor şi ideea de instituție, de care se temea atât de mult Stanislavski când încerca să convingă noile autorități sovietice să nu „umple de bani tinerele teatre, pentru a le lăsa acest sentiment de pericol, de risc, inerent profesiei teatrale,”[267] este „una dintre problemele teatrelor de artă din lume. Adesea promotorii lor intră într-un conflict de nerezolvat cu propria lor operă. Ideea a secătuit, dar ei se străduiesc încă...”[268]

De aceea, un regizor semnificativ al teatrului secolului douăzeci ca Peter Stein propune un ritm al „distrugerii şi al construcției” pentru a combate „pietrificarea”: „Teatrul de artă despre care vorbim aici simte nevoia să creeze instituții, ceea ce dă naştere unei contradicții. O acțiune de avangardă ca cea a teatrului de artă sfârşeşte ca instituție şi devine, prin forța lucrurilor, o piatră de mormânt ce apasă pe dezvoltarea teatrului. Apare atunci pericolul pietrificării. Da, pietrificarea rămâne cea mai mare amenințare... Intenționăm să propunem comunității un lucru serios, care are regulile sale şi, în acelaşi timp, sacrificăm cealaltă dimensiune foarte importantă a teatrului, futilitatea, vocația de divertisment, mobilitatea sa. Iată de ce trebuie să construim, apoi să distrugem fără încetare, pentru ca apoi să reconstruim totul. Este ritmul potrivit.”[269]

Ruptura cu trecutul produsă în fostele țări comuniste a însemnat abandonarea bruscă a unor standarde ce fuseseră percepute ca impuse, obligatorii: „ceea ce fusese negru era acum alb şi totul era cu susul în jos.”[270] Dar, dacă aşa ne apărea realitatea în planul ei imediat, nu la fel stăteau lucrurile în planul legislației, care nu permitea în domeniul teatral o mare marjă de inovație, în principal din cauza menținerii în funcțiune a vechii legislații a muncii, de sorginte socialistă, ce garanta angajamentele cu statut de funcționar public ale actorilor. De

totodată.”, Anthony Julius, *Transgresiuni. Ofensele artei*, Bucureşti, Vellant, 2009, p. 203

[266] „Spaima că muşchii actorului se atrofiază. De unde, axioma unei neîncetate «muncii a actorului cu sine însuşi», o concepție ce decurge din ideea de teatru de artă. O astfel de viață este, în mod evident, dificilă, întemeiată pe sacrificiu. De aceea teatrele de artă au în mod necesar o existență efemeră.” Anatoli Smelianski „Zile faste şi nefaste ale ideii de teatru de artă”, în George Banu (coord.), *Teatrul de artă...*, p. 79

[267] *Ibid.*, p. 78

[268] *Ibid.*, p. 77

[269] Peter Stein „A construi, a distruge, a reconstrui”, în George Banu (co-ord.), *Teatrul de artă...*, pp. 91-92

[270] „After the change of political regime, the social standards were also converted: what had been black was white now and all was upside down. This black and white view at the communist past was probably logical and necessary, and it is perhaps characteristic for every society after a change of political regime.”, Radka Kunderová, „What for Are Theatre Reviews from Communist Era Today? Methodological problems of research on theatre of Communist totalitarian regime”, comunicare la simpozionul „*What was there before the After?*” din cadrul Contemporary Drama Festival, Budapesta, 2008.

aceea, nu a fost posibilă, de exemplu, transformarea fostei Case de Cultură „Mihai Eminescu” din Bucureşti în primul teatru de proiecte din România, numit Urmuz; e uşor de imaginat ce impact ar fi avut un astfel de organism în accelerarea dezvoltării teatrului independent, odată transformat într-un „centru de difuzare” al creaţiei teatrale[271].

Fosta directoare Corina Şuteu, a cărei carieră ulterioară se va axa pe politicile culturale,[272] consideră că noţiunea de „încredere” ar fi putut suplini, pentru un timp, legislaţia învechită.[273] Această noţiune s-a regăsit, recent, pe lista alcătuită de participanţii la conferinţa „*New Times, New Models*” de la Maribor[274] ca o necesitate vitală pentru angajarea unui parteneriat concret şi pozitiv între centrele culturale independente şi autorităţile publice.

„Dacă nu au încredere în noi, de ce mai ocupă funcţii publice?” s-a spus la conferinţă.[275] Pentru că atunci când inovezi şi propui formule noi, operezi vrând-nevrând la limita legalităţii şi ai nevoie iniţial de o perioadă de încredere, confirmarea legislativă urmând a se realiza ulterior. Or, încrederea era unul dintre lianturile ce lipseau în mod acut în polarizata societate românească a anilor nouăzeci, nu numai între oamenii de teatru şi autorităţi, ci şi între oamenii de teatru înşişi, care voiau lucruri diferite: unii apărau cu îndârjire sistemul instituţional, alţii îşi propuneau experimentarea unor formule de transformare şi deschidere. „Trecutul apasă spiritele şi viitorul nu naşte imediat noul. În România, să îndrăznim s-o spunem, oamenii de teatru nu se arată încă gata de a reface totul. Vechile mentalităţi persistă.”, consideră George Banu.[276]

Căutarea unui nou tip de raport, prin care un spaţiu dedicat activităţilor culturale să redevină necesar comunităţii în mijlocul căreia funcţionează, întârzie din mai multe motive.

În primul rând, acţiunea comunitară e compromisă după deceniile lungi de comunism: oamenii tânjesc acum după un minim spaţiu privat, nu după alte spaţii în comun. Nimeni nu vrea să experimenteze altceva decât capitalismul cel mai pur şi dur, nimic nu pare a sta în calea privatizării a tot şi toate. De asemenea, voluntariatul, acţiunea benevolă, iniţiativele non-profit

---

271 „Soluţia mea personală este următoarea: cu excepţia teatrelor naţionale, celelalte să devină nişte centre de difuzare.”, Corina Şuteu, *Managementul teatral între rigorile teoretice şi improvizaţiile practice*, dialog între D. Solomon, M. Boiangiu, A. Dabija, C. Şuteu, în *Teatrul azi* # 2-3/1994, p. 8

272 Fondator ECUMEST, expert şi consultant în domeniul managementului cultural şi al politicilor culturale europene, între 2006 şi septembrie 2012 director la ICR New York.

273 „Dacă s-a făcut un teatru de proiecte, trebuie să existe o lege clară care să spună care e statutul lui şi cum anume trebuie să funcţioneze. Nu să mi se spună «rezolvă-ţi cu ei, că dacă n-o să iasă bine, te dăm afară.» Noi nu discutăm despre un lucru foarte simplu, care se numeşte încredere. În mod normal, ai încredere că, la rândul lui, ministerul are încredere în tine. Ori, în momentul în care ai impresia că nu e vorba despre o propunere, ci despre o capcană, încrederea este distrusă. Se dinamitează resortul fundamental al managementului în cultură, care este pasiunea, dorinţa de a face ceva pentru că iubeşti ceea ce faci.”, Corina Şuteu, *Managementul...* p. 8

274 O conferinţă ce şi-a propus „(...) analiza rolului pe care îl joacă cultura independentă în dezvoltarea unei societăţi, atât la nivel global, cât şi la nivel local. Conferinţa s-a axat pe modelele noi, inventive, dinamice şi durabile de organizare a centrelor culturale independente şi a relaţiilor dintre acestea şi autorităţile publice.”, www.pekarna.org.

275 Chris Torch, intervenţie la conferinţa „*New Times, New Models*”, Maribor, Slovenia, 28-30 ian. 2010.

276 George Banu, „România şi teatrul său sau Strigăte şi şoapte”, (trad. de Constanţa Turcoi din revista *Theatre/Public*, nov-dec. 1990), în *Teatrul azi* # 11-12/1990, p. 73

sunt prost văzute, după ani mulți în care acestea au fost o formulă de exploatare de către statul socialist. Noțiunea de „activist cultural" sau „comunitar" sună insuportabil imediat după 1989. Tot ce pare „de stânga" e suspect, avem de-a face cu un deficit civic. E un timp al individualismului maxim, o fază a acumulărilor sălbatice şi a îmbogățirilor peste noapte. Multe organisme non-profit sunt folosite ca paravan pentru activități comerciale.[277]

O mare parte dintre spațiile cu destinație culturală sunt acaparate de firme private şi transformate în cazinouri, baruri sau discoteci (se destramă astfel rețeaua de cinematografe, de exemplu). Din acest punct de vedere, hotărârea cu care angajații teatrelor de stat şi-au apărat instituțiile a avut efectul benefic de a le fi păstrat măcar în funcțiune: niciun teatru de stat nu a fost transformat în altceva, rețeaua a rămas intactă, chiar dacă la un moment dat extrem de şubrezită.

Nu s-a adoptat o politică de ocupare a spațiilor publice rămase goale, astfel încât o solicitare în scop cultural sau de servicii comunitare are aceeaşi valoare ca una în scopuri de exploatare comercială, deci practic nicio şansă în fața acesteia din urmă. În alte țări, artiştii ocupă pur şi simplu cu forța astfel de spații şi încep direct să desfăşoare activități cu specific cultural sau comunitar. Autoritățile sunt apoi puse în situația să negocieze cu ei, iar presiunile din partea populației locale, care de multe ori se solidarizează cu „ocupanții", influențează negocierile în sensul dorit de artişti şi activiştii culturali. Aşa numitul „*squatting*", folosit pe scară destul de largă în Europa occidentală a anilor '70-'80,[278] e preluat după 1990, cu rezultate spectaculoase, şi de artişti croați şi sloveni, care ocupă foste întreprinderi socialiste sau spații ale armatei iugoslave după retragerea acesteia: centrul cultural independent „Pekarna" în Maribor e o fostă brutărie a armatei iugoslave[279], „Zona Culturală Autonomă Metelkova" ocupă o fostă cazarmă din centrul Ljubljanei, fosta cazarmă „Karlo Rojc" în Croația devine un centru comunitar independent etc.[280] Aceşti „ocupanți" au fost susținuți de populație în conflictele, uneori acute, cu autoritățile publice în urma faptului, extrem de important, că ei au deschis aceste spații folosului comun, nu le-au ocupat doar pentru ei înşişi.

Noțiunea de „deschidere" către alții reprezintă, alături de cea de „încredere", valori fundamentale care au lipsit în anii nouăzeci în sistemul teatral românesc. Temându-se pentru propriile locuri de muncă (şi de concurență în general), angajații instituțiilor teatrale de stat au monopolizat infrastructura pe care au moştenit-o, în loc să o deschidă spre folosire comună cu alte organizații artistice. Deşi au utilizat, cel puțin în primii ani începând cu 1990, doar sporadic şi parțial spațiile avute la dispoziție, teatrele de stat n-au devenit niciodată „centre de difuzare", n-au căutat să găzduiască şi alți artişti prin

277 Presa acelor ani dezvăluie nenumărate cazuri de fundații înființate cu unicul scop de a înmatricula autoturisme sau de a importa echipamente electronice fără plata taxelor vamale.

278 Extrem de multe cazuri de spații ocupate astfel în Germania, Austria, Finlanda, Spania, Franța, (chiar şi un castel în Irlanda) au fost prezentate la conferința „*New Times, New Models*" de la Maribor, 28-30 ian. 2010.

279 Însuşi spațiul în care s-a desfăşurat conferința, ce va fi renovat complet în vederea Capitalei Culturale 2012 la Maribor.

280 România e plină de astfel de spații ale armatei rămase nefolosite, cu atât mai mult cu cât, conform regulilor NATO, armata e obligată să iasă din zonele urbane populate.

organizarea de licitații sau concursuri de proiecte.[281] Celelalte infrastructuri (telecomunicații, transporturi etc.) au fost treptat deschise, cea culturală aşteaptă încă punerea ei la dispoziția tuturor celor ce pot genera proiecte artistice valide: ghetoizarea ei permanentă nu-şi mai justifică (de mult timp, deja) funcționarea într-o societate deschisă.

Pentru că programe transparente de susținere, integrare şi finanțare a inițiativelor teatrale independente nu există pe parcursul anilor nouăzeci, singura metodă prin care o organizație supraviețuieşte se bazează pe relațiile personale ale liderului ei. Deşi niciun teatru de stat nu are în această perioadă un program coerent de coproducție sau codifuzare a producțiilor independente, relațiile personale fac ca acest lucru să se întâmple totuşi. Dar fundamentarea activității unei companii exclusiv pe relațiile personale ale liderului ei duce la multiple probleme: o fragilitate crescută, dependența de un context (în care aliații ocupă poziții cheie), oboseala prematură a liderului, un sentiment de proprietate asupra organizației, care poate bloca idei sau practici ce nu sunt totdeauna pe placul liderului, o permanentizare a acestuia la conducerea organismului fondat. Toate acestea pot eroda un organism independent, transformându-l într-o structură, paradoxal, închisă şi fragilă. Pentru a compensa parțial această fragilitate, ar fi fost necesară constituirea unei rețele a organismelor teatrale independente.

Rețelele de organizații iau un deosebit avânt în Europa anilor nouăzeci. Acestea sunt transnaționale şi definite ca „platforme colaborative orizontale de tip operațional bazate pe proiect".[282] Proiectul ca bază a colaborării reprezintă formula cea mai democratică, stabilind parteneriate între membri egali şi asigurând supraviețuirea tuturor într-un climat în care singuri ar fi prea slabi. Neînțelegând total importanța acestui tip de colaborare şi încercând prea mult să reuşească pe cont propriu – dar fiind blocați şi de imposibilitatea de a se sprijini fie şi pe cea mai modestă formă de infrastructură, de a garanta fie şi cea mai modestă formă de continuitate pentru parteneri, mai ales față de cei externi – o mare parte dintre companiile independente de teatru din acei ani s-au epuizat prematur şi n-au reuşit să treacă de eterna fază a „începuturilor".

Emil Cioran consideră „începutul" ca fiind etern în cultura română, lipsa „culturii precedentului"[283] fiind chiar o caracteristică națională, conceptualizată ca „adamismul românesc": „Orice om care vrea sau este chemat să joace un rol profetic în viața României trebuie să se convingă că în țara aceasta orice gest, orice acțiune, orice atitudine este un început absolut, că nu există continuări, reluări, linii şi directive. Pentru ceea ce trebuie făcut nimeni nu ne precede, nimeni nu ne îndeamnă, nimeni nu ne ajută. [...] Fiecare din noi este în situația lui Adam. Sau poate condiția noastră este şi mai nenorocită, fiindcă nu avem nimic înapoi, pentru a avea regrete. Totul trebuie început, absolut totul. Noi n-avem de lucrat decât cu viitorul. Adamismul în cultură nu

[281] „Nu în ultimul rând, comunitatea artistică din România, sindicatele pe cale de a fi create, UNITER-ul etc., erau încă proaspete, se duceau tot felul de discuții fără finalitate, teatrul de repertoriu nu putea să fie restructurat peste noapte şi asta se vede până azi în România. Încă nu există nici acum un sistem funcțional, el e în continuare bastard şi ineficient, cu o foarte proastă administrare a resurselor.", Corina Şuteu, într-un e-mail către autor, ian. 2010.

[282] Sanjin Dragojević, „The Importance of Microimpulses in Culture: The Example of Clubture", în Dea Vidović (edit.), Clubture, *Culture as the Process of Exchange*, Zagreb, Clubture, 2007, pp. 7-8

[283] Andreea Dumitru, „Seeding an independent theatre. Note pentru o cultură a precedentului." Parte din *Cine mai are nevoie de teatru după '89?,* proiect de cercetare realizat în cadrul programului *reSourcing* derulat de ECUMEST în parteneriat cu Erste Foundation.

înseamnă altceva decât că fiecare problemă de viață spirituală, istorică şi politică se pune pentru întâia oară, că tot ceea ce trăim se determină într-o lume de valori nouă, într-o ordine şi un stil incomparabil. Cultura românească este o cultură adamică, fiindcă tot ce se naşte în ea n-are precedent."[284]

Dacă „totul trebuie început, absolut totul", cum consideră Emil Cioran, cert e că este nevoie şi ca acest „tot" (în cazul analizei noastre formele de teatru independent) să se dezvolte, să evolueze, să se transforme şi acest lucru nu se poate face fără ca actanții implicați să se observe, să se accepte, să se recunoască între ei şi să-şi dorească să colaboreze unii cu alții, or, acest lucru nu se întâmplă în deceniul care constituie perioada noastră de referință.

Viziunea predominantă a artistului ca „lup singuratic"[285], cultul excelenței artistice, cultura succesului, a capodoperei, devin în mod paradoxal o frână în dezvoltarea noilor organisme independente; majoritatea acestora e fondată de artişti tineri, aflați într-o inerentă fază a „diletantismului" începuturilor, care-i face incomozi pentru posibilii parteneri în această cultură a succesului.[286]

Astfel de companii sunt tratate inițial condescendent, chiar dacă vin din străinătate şi pe canale foarte oficiale; după descrierea trupelor, mai puțin cunoscute la noi, participante la turneul „British Season" organizat de Consiliul Britanic – Opera Circus, Told By An Idiot, Empty Space şi Volcano – Margareta Bărbuță, directoarea Centrului Român al Institutului Internațional de Teatru, concluzionează articolul din revista de specialitate astfel: „Mi-e dor de marele teatru britanic!"[287] – dar la fel e privită adesea şi noua dramaturgie, chiar produsă de autori consacrați – scriind despre de montarea cu o piesă nouă de Caryl Churchill la Teatrul Mic, acelaşi critic de teatru încheie cu: „Şi pleci de la teatru cu dorul neostoit după un mare spectacol."[288]

O altă cauză a întârzierii dezvoltării mişcării independente în teatru o constituie teama actorilor, chiar a celor foarte cunoscuți, de a renunța la statutul de angajat permanent într-o trupă a unui teatru de stat. Doar Mircea Diaconu[289] şi Ştefan Iordache, urmați mai târziu de Marcel Iureş (acesta din urmă în semn de protest la demiterea lui Alexandru Dabija din funcția de director al Teatrului Odeon), au avut curajul să facă pasul înspre statutul de liber-profesionist. Dar pentru că numărul actorilor cunoscuți care

[284] Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, Bucureşti, Humanitas, 1990, pp. 39-40

[285] Spre exemplu, scriitorul Petre Barbu s-a definit astfel când i-am propus o colaborare cu Compania teatrală 777 spre sfârşitul anilor '90, refuzând astfel să creeze o operă nouă în colaborare.

[286] „Such innovative «dilettantism» (...) is usually accepted only on the territory of the alternative theatre. Here, via negativa, we see the limitations of the repertoire theatres vis-à-vis contemporary drama: they cannot afford the risk neither of ephemeral nor «raw» productions, and they cannot afford «dilettantism». It does not only limit them in their choice of the plays, but in fact also in the choice of the modes of their production." Natalia Yakubova, „The Changing Notions of «Alternative Theatre» and «Repertory Theatre» over the Last Two Decades in the Post Communist Region", comunicare prezentată în cadrul conferinței „*Twenty Years After*" din cadrul Contemporary Drama Festival Budapest, 26-28 nov. 2009.

[287] Margareta Bărbuță, „Chipul tânăr al teatrului britanic", în *Teatrul azi* # 4-5/1997, p. 51

[288] Margareta Bărbuță, „Amalgam de document şi ficțiune", finalul cronicii la *Mlaştina* de C. Churchill, regia A. Vulpe, în *Teatrul azi* # 11-12/1990, p. 31

[289] Care n-a reuşit să-şi convingă mai mulți colegi să facă acest pas, deşi a încercat îndelung, după cum mărturiseşte într-un interviu luat de autor în ian. 2010.

au ieşit din sistemul de trupă permanentă a rămas extrem de mic, aceştia nu au schimbat regulile jocului, ba chiar au ajuns, uneori, să regrete pasul făcut[290]. În plus, pentru că actorii „liberi” nu şi-au înfiinţat o organizaţie profesională (de tipul „*Equity*”) care să le apere drepturile, autorităţile negociază în continuare doar cu reprezentanţii angajaţilor din teatre (grupând de-a valma artişti, personal tehnic şi administrativ) ce au aderat la marile centrale sindicale.

O anumită teamă de pierderea a publicului tradiţional se instalează imediat după 1989, când sălile de teatru se golesc brusc. Procesul de fragmentare a publicului în „publicuri” le apare multor directori de teatru ca o calamitate cu care trebuie să se lupte, iar concurenţa cu cinematograful şi televizorul e inegală, astfel încât mulţi dintre ei continuă să caute, fără succes, formula unanimităţii pierdute, încercând să practice acelaşi tip de teatru validat înainte de 1989.[291]

[290] „Nu doar că nu mi-e mai bine, dar mi-e chiar mult mai rău.”, Mircea Diaconu, „Pe aici, prin acest spaţiu mioritic, călcăm pe prejudecăţi”, interviu luat de Cristina Dumitrescu, în *Teatrul azi* # 9-10/1991, p. 20

[291] „Inutil să ne mai întrebăm: transferă teatrul românesc contemporan vreun model sociabil în mentalitatea spectatorilor săi, model capabil să le contrabalanseze pe cele furnizate de imaginarul filmului american şi al televiziunilor agresive? Reprezintă teatrul românesc un contramodel comportamental provocator la spectacolul media? Nu. Pentru că opţiunea nu se poate face pur şi simplu între televizor şi teatru. Opţiunea devine legitimantă atunci când se face între multe, suficient de multe forme de spectacol, între felurite modalităţi de reprezentare – prin dramatic – a existenţei.”, Sebastian-Vlad Popa, „Non-public”, în *Scena* # 1(21), ian. 2000, p. 47

Recuperarea efemerului. Metode de reconstrucţie performativă

Artele performative presupun o întâlnire reală, nemediată tehnologic, limitată în timp şi spaţiu, între performeri şi spectatori. Acest lucru constituie însuşi specificul acestor arte. Diferitele înregistrări (video, audio, peliculă, fotografii etc.) ale acestei întâlniri reprezintă doar mărturii, documente, „ruine” ale actului originar (Banu), dar ele nu pot ţine locul întâlnirii în sine a unor oameni vii ce se adună în acelaşi timp şi în acelaşi spaţiu. De aceea, locul unde un act performativ supravieţuieşte e doar memoria participanţilor la această întâlnire, performeri şi spectatori, transformându-se, degradându-se, metamorfozându-se odată cu ea.

Creând instituţii permanente care să alcătuiască şi să păstreze un repertoriu de spectacole, creatorii de teatru s-au angajat într-o bătălie cu chiar substanţa acestei arte, care e efemerul. Propunând un fel de muzeu în care exponatele – spectacolele – pot fi păstrate şi prezentate un timp cât mai lung, ei se luptă cu înseşi limitele inerente ale acestei arte. Performerii pot păstra tot ce ţine de forma exterioară a unui spectacol, dar le va fi imposibil să reproducă întocmai pentru mult timp combustia lui interioară, să-i genereze aceeaşi aură metafizică, pentru că ei înşişi sunt supuşi unei eroziuni biologice. Apoi, totul în jurul lor se schimbă, de asemenea. Apar la întâlniri alţi spectatori, cu o altă formaţie culturală, participanţi la alte tipuri de schimburi sociale, cu alte aşteptări şi având alte răspunsuri la ceea ce primesc. A păstra aceeaşi temperatură şi aceleaşi coordonate ale schimbului energetic între performeri şi spectatori este imposibil după un timp oarecare. Inevitabil, orice spectacol se degradează, precum corpurile biologice şi memoriile ce îi compun substanţa.

De aceea, reluările spectacolelor de teatru sunt totdeauna

problematice, iar înlocuirea unui actor sau adaptarea la alt spațiu de joc schimbă într-o măsură mai mare sau mai mică spectacolul.

La o extremă, se poate cheltui o energie imensă luptând cu efemerul, forțând păstrarea exactă a intențiilor inițiale într-o „înghețare” a formei spectaculare, ca o conservă, sau, la cealaltă extremă, se poate lucra cu efemerul, concepând modalități prin care acesta e pus în valoare, în loc să fie negat.

Un procedeu interesant de recreare a unui act performativ poate fi conceput luând în considerație acest fapt simplu: se va crea de fapt un alt spectacol, ce face doar referință la creația originară. Iată două exemple care urmează declarat acest traseu al reconstrucției, ambele implicând performeri din fostul spațiu iugoslav (el însuşi un spațiu dispărut, ce poate fi recreat numai prin procedee de activare a memoriei).

Primul exemplu: un grup de artişti sloveni a prezentat o reconstituire performativă la Centrul Național al Dansului din Bucureşti în iunie 2008. Aceştia şi-au propus reconstrucția unui spectacol-cult din fosta Iugoslavie, „*Pupilija, Papa Pupilo and the Pupilceks*”, în regia lui Dušan Jovanović, produs de Pupilija Ferkeverk, ce a avut premiera pe 29 octombrie 1969 la Ljubljana şi a provocat un oarecare scandal în epocă: „Pupilija Ferkeverk, aş vrea să nu vă fi văzut niciodată, adolescenți răsfățați şi atoateştiutori, violatori de pâine, dragoste şi patrie, perverşi, degenerați, sadici...”[292] sau „Spectacolul şochează prin vulgaritate, deghizată viclean în estetică, etică şi norme morale: să te dezbraci ca protest, să omori o găină ca protest, să te tăvăleşti, să sari şi să te zbengui ca protest... cam subțire protestul, nu-i aşa? […] Să ataci normele, pe care oamenii le-au stabilit de secole, e foarte uşor (nu poți realiza mare lucru cu un singur spectacol, dar poți atrage atenția, nu-i aşa?), dar e mult mai dificil să fii de acord cu o asemenea «distrugere»”.[293]

De fapt, ce se petrecea pe scenă? Câțiva performeri, machiați gros, se comportă infantil şi, aparent, iresponsabil. La începutul spectacolului, într-un haos de început de lume, umflă cu toții baloane (planete?). Unul dintre ei zice: „Când am să mă satur de debandada asta, am să mă apuc să fac ordine în lume.” Şi cei cinci adulți infantilizați pornesc la crearea lumii în joacă. Cele douăzeci de scene reprezintă tot atâtea etape de creație - descoperire.

Într-una din ele, de exemplu, o fată se sărută pe sine însăşi, în „oglindă” (reprezentată de o altă fată ce se sincronizează în gesturi), dând naştere „scandaloasei” (în anii creației originare) scene de „lesbianism”. În alt moment, un băiat are o relație sexuală cu globul pământesc, pe care încearcă cu furie să-l posede (un gest teatral de mare forță şi imensă ironie). În altul, performerii cântă un vechi marş naționalist sloven şi se manifestă diferit, improvizând, față de drapelul Sloveniei iugoslave. Dar poate cea mai disputată rămâne scena finală, în care performerii omoară o găină în fața publicului, chestionând pasivitatea şi responsabilitatea lor în fața crimelor cotidiene din ordinea lumii (comuniste?). Sângele ce împroaşcă totul în jur dintr-o ființă vie ce „participase” la mai multe momente de spectacol forțează în chip evident limitele convenției teatrale şi ale întregii istorii estetice acceptate în arta reprezentării. Greu de conceput o provocare mai mare într-o sală de teatru decât viața / moartea reală.

Emil Hrvatin, artistul responsabil de acest proiect, şi-a

[292] Jože Snoj, „Conscious or Unconscious Executioners?” (trad.n.), *Delo*, 31 oct. 1969, p. 8, apud www.maska.si.

[293] Drago Marušič, „Who Killed Pupilija Ferkeverk?” (trad.n.), *Katedra*, 2 dec. 1969, apud www.maska.si.

schimbat oficial numele, alături de alți doi artişti sloveni (Davide Grassi şi Ziga Kariz) în cel al fostului prim-ministru sloven, Janez Janša. Există deci, în Slovenia de azi, patru personalități publice cu acest nume, un politician şi trei artişti. Cei trei au decis că vor şi ei să interfereze cu viața unui politician într-o manieră permanentă, cotidiană, la fel precum politica interferează cu viața lor. Gestul lor e radical, polemic şi spune multe despre accentul pus pe contextul socio-politic în creația acestor trei artişti prieteni. De altminteri, la întrebarea mea, după spectacolul de la Bucureşti, de ce poartă un tricou cu numele unei țări care nu mai există – Iugoslavia – Hrvatin, croat ce trăieşte în Slovenia, mi-a răspuns că există o tendință tot mai prezentă printre tinerii sloveni născuți după destrămarea Iugoslaviei, de a merge la Belgrad pentru a-şi lua reperul posibilei lor foste capitale şi a-şi cunoaşte posibilii foşti conaționali. Pentru a-şi imagina, cu alte cuvinte, ce altă ficțiune istorică, socială şi politică ar fi putut constitui destinul lor.

În acest context, desigur că „Reconstucția e construcție”, după cum declară Emil Hrvatin şi explică cum procedează.

Mai întâi analizează cu toții contextul istoric, politic şi social al receptării spectacolului originar. Se studiază atent presa vremii, se culeg mărturii. Ce relevanță avea un anume act teatral pentru un contemporan al spectacolului din 1969 şi cum ar putea fi obținută aceeaşi relevanță azi – e întrebarea cheie care ghidează tot acest demers. Se fişează momentele care rezonau într-un fel particular în contextul acelor ani şi se caută echivalent la contextul actual.

Aşa s-a ajuns de exemplu la plasarea a două drapele slovene în scenă, în versiunea reconstruită, unul al Sloveniei iugoslave şi altul al Sloveniei independente. Raportul performerilor cu fiecare dintre cele două drapele (pe care dintre ele îl respectau şi pe care-l sfidau, sau dacă le erau indiferente amândouă) spune ceva foarte intim spectatorilor de azi (naționalişti sloveni, nostalgici iugoslavi, indiferenți sau cu diferite grade de distanțare față de aceste poziții).

O nouă punere în context a momentului „găinii” cere spectatorilor să voteze pentru a se decide asupra unuia din 4 cazuri: a. Să privească înregistrarea video a uciderii găinii din 1969, b. Să li se citească o declarație a drepturilor animalelor, c. Să asculte un martor povestind despre uciderea găinii şi d. Să ucidă găina. Publicul votează şi, în funcție de rezultat, unul dintre membrii publicului care a votat pentru ucidere e invitat să urce pe scenă şi să taie găina. E momentul în care spectacolul îşi invită publicul să iasă definitiv din condiția voyeur-pasivă şi să-şi asume responsabilitatea acțiunii conform intențiilor sale (eu, personal, am participat într-o stare de teroare maximă, cu privirea în pământ, de teamă să nu mă invite pe scenă să tai găina, căci votasem „d”). Momentul e pregătit de un altul, ludic, care încălzeşte publicul, atunci când performerii decid să imite mişcări şi atitudini date de cei din public şi să le integreze în spectacol. Participarea spectatorilor e şi atunci un act de curaj, căci ajung să se „transfere” într-un anume fel pe scenă, dar la un nivel interactiv primar, fără consecințe serioase.

Se fişează apoi oamenii, creatorii spectacolului originar şi se caută plasarea lor în contextul de atunci, inclusiv, dacă e posibil, prin întâlniri şi dialoguri directe, din care vor fi proiectate fragmente în versiunea reconstruită. Fiecare performer îl ia ca temă pe cel pe care-l înlocuieşte şi încearcă să-i înțeleagă demersul.

Există şi situația în care contextul reacționează la fel, sau mai imprevizibil decât cel originar: la Ljubljana, de pildă, performerilor din 2006 le-a fost interzis accesul în teatrul în care intenționau să dea reprezentația atunci când direcțiunea teatrului a luat la cunoştință despre posibilitatea ca o găină vie să fie sacrificată pe scenă. „*Pupilcek*”-ii de azi a trebuit să caute un alt spațiu de joc. Ca şi cei de atunci, şi ei îşi asumă riscuri atunci

când decid să chestioneze autoritatea.

Odată ce înțelege impactul real al spectacolului originar în contextul în care a fost creat, Hrvatin e gata să treacă la clădirea nivelurilor spectacolului reconstruit. Acestea sunt, în principal, trei.

Primul este spectacolul originar regizat de Dušan Jovanović, reconstituit din imagini video, sunete şi fotografii.

Al doilea este spectacolul recreat de performerii de azi, uneori identic cu originalul, alteori comentând originalul (ca în scena căzii, în care cei de azi decid să acționeze fără recuzită într-un fel de pantomimă ce pune în valoare versiunea filmată, percepută în acest fel ca fiind cea „reală”), alteori schimbând ceea ce trebuie schimbat pentru a obține un efect asemănător celui originar.

Şi al treilea este un spectacol plasat pe unda de interferență a celor două, format din mărturii filmate ale participanților analizându-şi fostul spectacol sau pe cel de azi, din diferite comentarii, articole de presă (citite uneori cu voce tare), didascalii citite de regizorul primului spectacol şi alte procedee ce acționează ca un liant, dar şi ca o oglindă pentru celelalte două, reflectându-le unul în altul, creând o dublă distanțare.

Putem alege să privilegiem oricare dintre cele trei niveluri, dar ceea ce se întâmplă în fapt este că percepem permanent şi simultan jocul multidirecțional al interferențelor celor trei. Hrvatin creează astfel o teatralitate nouă, nebănuită şi care reconstruieşte mai mult decât un spectacol, reconstruieşte, aş zice, însuşi mecanismul memoriei.

Obține astfel o istorie vie, scuturată de praful arhivei, o repunere într-un context inteligibil pentru noi, cei de azi, a unui act teatral din trecut şi o emoționantă înțelegere intimă a participanților la ambele construcții. Evenimentul istoric devine reintegrat în prezent şi îşi redobândeşte valoarea politică, în legătură directă cu efortul celor de dinaintea noastră, în contra fracturii dintre generații şi a amneziei la care părem adesea condamnați.

Al doilea exemplu: retrospectiva Marinei Abramović de la Muzeul de Artă Modernă (MOMA) din New York, 14 martie – 31 mai 2010. Această pionieră a perfomance-ului, care şi-a folosit totdeauna propriul corp ca subiect, obiect şi medium al operei artistice, îşi prezintă vechile acte performative în „interpretarea” altor performeri pe care i-a antrenat ea însăşi. După ce spectatorul parcurge acest traseu al memoriei reîntrupate, el are posibilitatea de a se întâlni față în față cu Marina Abramović, la o simplă masă, lăsându-se privit şi privind-o la rândul său atât timp cât doreşte, în tăcere. Retrospectiva se numeşte *„Artistul e prezent*”.

De altminteri, artista declară că a avut încă de foarte devreme, din 1975, ideea unei retrospective care să se materializeze integral din imaginația spectatorilor: „[...] aveam o singură idee. Pentru retrospectiva mea voiam să aduc un magician şi să-l invit în fața publicului. Eu urma să stau printre spectatori, iar el pe scenă cu instrucțiunile mele în mână. Magicianul trebuia să citească instrucțiunile şi să solicite ca un spectator să urce pe scenă şi să se lase hipnotizat şi sub hipnoză să execute oricare dintre performance-uri doreşte, iar eu să mă uit din public. Aş fi putut să îmi văd toate performance-urile executate prin hipnoză de altcineva. Şi am avut această idee atât de devreme.”[294]

Această idee timpurie a Marinei Abramović conceptualizează într-un mod cât se poate de direct teritoriul în care se produce întâlnirea dintre performeri şi spectatori: în propria lor imaginație, ceea ce se petrece pe scenă reprezentând „instrucțiunile” pentru

294 Kristine Stiles, Klaus Biesenbach, Chrissie Iles, Marina Abramović, Phaidon, Londra, 2008, p. 30

ca adevăratul spectacol să ia naştere.

Chiar dacă nu au mers niciodată pe calea exemplificată mai sus, ceea ce cred că au adus toate formulele de inițiativă independentă în teatrul românesc al anilor nouăzeci, fie că au vrut-o, fie că nu, a fost o recuperare a naturii efemere a creației teatrale. Cu spectacole greu de repetat şi programat pentru că actorii sunt angajați în teatre diferite, cu acces limitat la spații de joc, cu pericolul ca fondurile să se termine în orice clipă, sau chiar profitând de ideea de serie limitată de reprezentații pentru a spori atractivitatea demersului (cum a încercat SMART-ul), acestea au readus în atenție limitările temporale ale creației teatrale.

Din acest punct de vedere, faptul că multe companii teatrale au dispărut după un număr oarecare de producții şi reprezentații nu are cum să reprezinte un eşec în sine, ci doar o acceptare a naturii înseşi a teatrului. De cele mai multe ori, un astfel de caz este un caz de onestitate maximă: un creator a obosit, sau un grup de artişti nu-şi mai găseşte coeziunea, sau o producție a epuizat tipul de public căruia i se adresa. Neavând pârghii artificiale cu care să-şi sprijine proiectele, acestea rezistă de cele mai multe ori doar prin forțe proprii, atât cât pot.

Consider acest lucru ca fiind o desfăşurare normală în timp, ținând cont de legile naturale ale mediului social în care aceste inițiative iau naştere şi evoluează. Ar trebui, poate, ca atunci când o inițiativă teatrală independentă ia sfârşit pentru că şi-a îndeplinit misiunea, cum e cazul Teatrului Levant după şase creații extrem de vizibile, acest „final” să constituie un eveniment social, un moment important care să fie marcat şi sărbătorit. Cred că privirea retrospectivă plină de tristeți şi regrete şi însoțită de ideea eşecului pentru că acea inițiativă nu a dus la crearea încă a unei instituții permanente ratează exact specificul unei astfel de idei independente, care nu numai că nu trebuie să se teamă, dar ar trebui să îmbrățişeze deschis efemerul.

Formule noi de organizare

Definiția Eminei Visnić, care stabileşte cele trei condiții minimale pentru ca un organism să poată fi considerat independent, nu privilegiază un anume tip de model structural.

Din punctul de vedere al organizării legale, opțiunile unui organism ce activează în domeniul cultural în România sunt între formula de profit şi cea de non-profit.

În cazul formulei de profit (cum a încercat în anii nouăzeci Dorina Lazăr cu a sa Companie Bucureşti sau SMART-ul concernului Pro) organizația adoptă o logică a acțiunii în scopul profitului material al membrilor săi. Cu alte cuvinte, aceste organizații vor avea o strategie de exploatare comercială a propriilor produse artistice, iar apoi administratorii vor decide ca eventualul profit obținut să fie reinvestit în activitatea organizației, investit în altceva sau împărțit între ei.

Formula non-profit nu are decât opțiunea reinvestirii eventualului profit în activitatea organizației, conform profilului acesteia. Ceea ce nu presupune automat, în acest din urmă caz, voluntariatul pentru realizatorii proiectelor artistice. Deşi în practică organismele non-profit se bazează de foarte multe ori pe activități benevole ale membrilor şi simpatizanților ce doresc să sprijine un anume proiect al acestora, ele au dreptul să ofere onorarii pentru prestații profesionale.

Practic, o astfel de fundație sau asociație culturală, dar şi o societate comercială, care activează în domeniul teatral, este un teatru. Faptul că are sau n-are un spațiu de joc permanent sau că apelează în mod permanent sau sporadic la anume artişti nu înseamnă decât că această organizație aplică o formulă de organizare a activității diferită de un teatru de repertoriu cu schemă fixă de personal. Dar avem de-a face, în toate aceste cazuri, cu câte un teatru.

În majoritatea cazurilor, formula de organizare în scop de profit nu poate emite pretenţii la subvenţii publice. Dar prin adoptarea formulei non-profit, un artist sau un grup de artişti declară implicit că îşi plasează activitatea sub semnul unui anume tip de utilitate publică şi că poate fi astfel îndreptăţit să apeleze şi la fonduri publice. Prin forma de organizare legală adoptată şi tipul de administrare a resurselor derivat din aceasta, un organism de tip non-profit garantează că fondurile publice nu pot fi folosite pentru generarea unui profit material membrilor săi.

Deşi independente, astfel de organisme nu sunt neapărat mai democratice în structura lor internă decât o instituţie publică. Adesea ele se identifică aproape total cu un lider puternic, care foloseşte organizaţia ca pe o platformă de afirmare personală sau o tratează ca pe „copilul" său care nu se poate descurca singur în lume. Nu există niciun caz, în teatrul independent românesc al anilor nouăzeci, al unui lider fondator care să fi predat organizaţia altcuiva atunci când energia îi scade sau când îşi pierde motivaţia. O astfel de identificare prea mare a unei personalităţi cu organizaţia pe care a fondat-o şi o conduce, trasează un perimetru de acţiune care îşi are limitele sale: după cum am văzut în exemplele amintite, în teatrul independent românesc al anilor nouăzeci, un lider îşi pune la bătaie toate relaţiile personale şi capacităţile de persuasiune, trăgând organizaţia după el, dar şi controlând foarte strâns totul. Acest lucru face ca, fie organizaţia să-şi continue activitatea într-un mod inerţial şi mult încetinit dacă energia liderului ei s-a redus (ceea ce n-o face foarte diferită de o instituţie de stat), fie să-şi oprească cu totul activitatea din acelaşi motiv.

Două tipuri de model nu se regăsesc însă deloc în panoplia organizaţiilor independente româneşti a acelor timpuri: cel cu structură non-ierarhică şi cel cu misiune limitată în timp.

Acest din urmă model, pe care-l voi numi modelul ad-hoc, presupune reunirea unui grup de artişti cu un scop limitat fie la un singur proiect sau o serie de proiecte, fie pentru o perioadă finită de activitate. Cu alte cuvinte, acesta e modelul unei companii care odată ce îşi consideră misiunea îndeplinită, se autodesfiinţează. Am fost o dată iniţiatorul unui astfel de grup, atunci când am reunit echipa de producţie a spectacolului „*Poveşti de familie*" pe textul Biljanei Srbljanović, însă la Montréal. Am invitat artiştii pe care i-am considerat potriviţi pentru acest unic proiect, fără să ne facem împreună niciun alt plan de viitor: ne-am reunit, ne-am înregistrat legal, am întocmit planul de lucru, am cerut subvenţii, le-am primit, am produs spectacolul, l-am exploatat conform planului iniţial şi bugetului avut la dispoziţie, am închis activitatea, am depus rapoartele finale şi ne-am autodesfiinţat, radiind organizaţia. Un astfel de model are avantajul unei onestităţi şi transparenţe totale, căci nu poate fi mai mult decât ceea ce declară că vrea să fie – o reuniune asumată a unor artişti exclusiv în vederea unui scop ale cărui coordonate sunt practice, vizibile, verificabile şi posibil de atins într-o unitate limitată de timp. Dezavantajul principal constă în faptul că o astfel de formulă organizaţională nu e creatoare de istoric, nu poate capitaliza moral prestigiul unei reuşite artistice într-o continuitate de acţiune. E o formulă ce, în realitatea socială şi culturală românească, nu şi-a găsit încă adepţi.

Cât despre structura non-ierarhică, aceasta ar presupune un mecanism prin care, în practică, deciziile se iau prin discuţii şi consens. O astfel de comună, de falanster artistic, nu se dovedeşte nici ea atractivă pentru creatorii de teatru independenţi români. La nivelul practicii artistice, acest model ar fi reprezentat prin creaţia colectivă, iar la nivelul raporturilor dintre organizaţii, modelul ar fi reprezentat de platforma de colaborare de tip „reţea", un model orizontal, non-ierarhic, bazat pe parteneriat. Acest model porneşte de la premisa că în civilizaţia contemporană relaţiile de autoritate sunt rechestionate, accentul punându-se pe descoperirea unor formule de

colaborare care să permită cât mai multor voci (mai ales marginale sau minoritare din orice punct de vedere) să se facă auzite.

Iată mai jos câteva tipuri cu valoare exemplară.

În cazul asumării unei atitudini de practică socială comună totală, de tipul Kommunei Warszawa sau ufaFabrik din Berlin, unde membrii grupului decid prin consens asupra ansamblului aspectelor vieții în comun, cultivând dialogul ca unică metodă prin care se poate ajunge la o decizie ce serveşte interesul tuturor, practica artistică e doar un derivat, un sub-produs, iar nu un scop principal.

Formulele de colaborare între organizații independente care se susțin reciproc pot lua fie forma rețelelor (de multe ori transnaționale), fie pe cea a unei alianțe într-un organism cu interese locale, de tip „umbrelă" (o organizație compusă din alte organizații autonome membre).

În primul caz, un bun exemplu e „*Informal European Theatre Meeting – Întâlnirea teatrală informală europeană*". Inițiată încă din 1981, când un grup de artişti din artele spectacolului şi-au dorit crearea unui cadru informal în care să se invite în vizite reciproce pentru a discuta într-un climat non-comercial şi fără presiunea de a-şi promova propria activitate, această rețea se structurează treptat într-o platformă de reflecție, un forum ce cultivă dialogul între creatori, administratori, programatori, manageri, activişti culturali, politicieni, etc. Două mari întâlniri de tip „plenar" şi câteva mai mici de tip „expres" sau „caravană" se organizează anual. Programul unei astfel de întâlniri conține scurte prezentări ale participanților, grupe de lucru, comunicări, vizite la organizațiile de pe piața locală gazdă a reuniunii, prezentări de spectacole. Domneşte o atmosferă relaxată şi profund democratică, în care un artist independent necunoscut se poate adresa participanților cu aceleaşi drepturi precum directorul unui mare festival. Rețeaua susține diferite cauze, petiții etc, dar valoarea principală a întâlnirilor e dată de posibilitatea de a pune în discuție modele instituționale, politici culturale, de a împărtăşi experiențe reuşite, de a defini criterii de finanțare, etc. Uneori, dezbaterile trenează (mai ales când sunt moderate de cineva din Sudul sau Estul Europei), sau nu se degajă nicio soluție imediată la dezechilibrele prezentate în grupele de lucru, sau nu se propune niciun model instituțional nou. Dar se construieşte o puternică senzație de solidaritate între participanți, astfel încât diferitele spații culturale europene ajung să capete identitate nu numai prin spectacolele de teatru şi de dans ce colindă festivalurile, ci şi prin deschiderea către dialog şi prietenie a artiştilor şi managerilor culturali interesați de astfel de colocvii şi reuniuni, mai largi sau mai restrânse. Mai multe organizații româneşti au devenit membre ale Informal European Theatre Meeting în anii nouăzeci, atât companii independente, (Fundația Toaca sau Compania teatrală 777), cât şi festivaluri (cum ar fi cel de la Sibiu), uniuni profesionale (UNITER), servicii publice de cultură (ArCuB) etc.

Pentru cel de-al doilea tip de alianță, mă voi opri, ca exemplu, dintre zecile de cazuri europene de astfel de practici, la cel al unei organizații dintr-un spațiu ex-socialist – „Molekula" din Rijeka, Croația, prezentată astfel de Marin Lukanović[295]: „Molekula e o organizație-umbrelă constând în şase organizații membre. [...] Avem un spațiu pe care îl folosim în comun pentru birouri, producție, ateliere şi prezentări, dar pe care îl oferim şi altor organizații spre folosință. [...] Suntem la câțiva metri de Teatrul Național, dar şi la câțiva metri de port. Aşa încât se poate spune că ne plasăm între instituțiile oficiale şi piața capitalistă. [...] În ceea ce priveşte administrația internă, avem încredere unii într-alții, dar am stabilit şi nişte reguli privind drepturile şi

[295] La conferința „*New Times, New Models*", broşura conferinței, Pekarna, Maribor, 2010, pp. 46-47

obligațiile fiecărei organizații. Regulile se schimbă, dacă sunt infirmate de practică. [...] Un aspect foarte important este acela că fiecare organizație din Centrul nostru este autonomă în ceea ce priveşte finanțarea şi execuția programelor proprii, dar avem o platformă politică comună şi ne-am pus de acord asupra unui mod de folosire a spațiului. De asemenea, e important ca fiecare organizație să fie liberă să intre într-un sistem propriu de alianțe național şi internațional ca să îşi desfăşoare activitatea." În acest tip de alianță, aşa după cum sugerează noțiunea de „umbrelă", câteva organisme mai mici cu activități diferite îşi definesc un interes comun (pornind în general de la identificarea, ocuparea şi exploatarea împreună a unei clădiri) şi creează o nouă structură, care are o putere şi o vizibilitate mai mare, asemănătoare unei instituții publice, căreia îi inventează un set de reguli raportat la nevoile lor specifice.[296]

După cum se observă din cele două exemple selectate, cele două tipuri de alianțe se pot întrepătrunde, unul neexcluzându-l pe altul. Ambele au rolul de a lăsa intactă autonomia de acțiune a unei organizații, dar de a o ajuta să fie vizibilă, să existe în conştiința contemporanilor, să-şi împărtăşească experiența şi să afle despre practici din alte spații culturale, să-şi cultive „demnitatea" instituțională. Dacă rețelele mari, transnaționale, au constituit un pol de atracție pentru diferite inițiative independente româneşti, în acei ani nu s-a structurat însă nicio alianță de tip „umbrelă" care ar fi putut avea un impact mare la nivelul spațiilor locale, al practicilor de zi cu zi, punctul nevralgic al multor organisme[297]; Fundația Toaca, de exemplu, rămâne membru în alianțe transnaționale, dar îşi pierde sediul din Bucureşti şi îşi reduce considerabil activitatea.

În ceea ce priveşte modelele de practică artistică non-ierarhică, peisajul teatrului contemporan e plin de exemple de companii ce practică creația colectivă. Mă voi opri, ca exemplu, asupra unui grup de şase artişti ce s-au reunit la Sheffield în 1984 sub numele de „*Forced Entertainment*", pentru că au fost prezenți în spațiul teatral românesc[298] şi pentru că au deja mai mult de 25 de ani de practică recunoscută internațional. Citez din eseul lui Tim Etchells numit *Colaborare* (1)[299], despre practicile de lucru ale acestei companii: „Dacă procesul de regie în teatru are de cele mai multe ori în centrul său interpretarea unui text şi fixarea unui set de înțelesuri în el, punerea în scenă a unei interpretări din cele multe posibile – probabil că noi am avut în minte ceva complet diferit despre teatru sau spectacol ca un spațiu în care viziuni diferite, sensibilități diferite şi intenții diferite să se poată intersecta. [...] Şi încă o dată: este colaborarea doar o metodă bună de a confunda intențiile? Cred că da şi pentru că am încredere în descoperiri şi accidente şi nu am încredere în intenții, stau la computer şi fac o listă de neînțelegeri şi nerecunoaşteri din procesul nostru de muncă bazat pe colaborare, celebrându-le ca fiind mai presus de comunicarea clară:

1. Dau instrucțiuni pentru improvizație performerilor, dar ele nu sunt bine auzite – n-am nicio idee ce cred oamenii de pe scenă că fac – mare parte din ce fac e ridicol, însă vine şi un moment pe care nimeni nu-l aştepta şi nu-l

[296] Un prim exemplu românesc oarecum asemănător va deveni mult mai târziu Fabrica de Pensule la Cluj.

[297] Cipriana Petre, primul director executiv al Teatrului Act mi-a declarat într-un interviu: „La început, nu-mi imaginam ce să facem cu alți independenți, cum ne-am putea ajuta unii pe alții."

[298] La Festivalul European al Spectacolului – Festival al Dramaturgiei Româneşti, Timişoara, 2011.

[299] Apărut în Tim Etchells, Momentul zero al teatrului. 25 de ani de *Forced Entertainment* (trad. Cristina Modreanu), Asociația Română pentru promovarea artelor spectacolului, Timişoara, 2011, pp. 82-85

prevăzuse, dar care se dovedeşte minunat;

2. Un performer încearcă ceva în improvizație, dar nu e bine văzut sau recunoscut de ceilalți pe scenă – aşa că ceilalți se apucă zdravăn de partea greşită a bățului şi ceva strălucit se întâmplă;
3. Compozitorul nu vede bine ce am făcut noi pe scenă şi scrie o muzică pe care noi nu o aşteptam. Ador muzica asta!
4. Nu-i văd bine pe performeri – proiectez asupra lor o narativitate şi nişte intenții pe care ei nu le au [...].

Aşadar, colaborarea nu ca un fel perfect de înțelegere a celuilalt, ci ca o privire greşită sau ca o ascultare greşită, o lipsă deliberată de unitate. Şi acest aspect al procesului de colaborare îşi găseşte ecoul în spectacol, fiindcă ce vedem pe scenă nu este o creație unitară – ci mai degrabă o coliziune de fragmente care nu prea îşi au locul unul lângă altul, fragmente care se privesc greşit sau se ascultă greşit unele pe altele. Un fel de joc pur. [...]

Pentru ei, colaborarea nu a însemnat niciodată unitate perfectă, ci diferență, coliziune, incompatibilitate."

Aşa cum reiese foarte plastic din cuvintele lui Tim Etchells, o astfel de metodă are la bază nu numai un procedeu diferit de creare a unui material performativ, dar şi un concept etic ce garantează dreptul fiecăruia dintre participanți de a fi co-creator al spectacolului. Iar forma neunitară, inegală a materialului rezultat, bazat pe „greşeli" şi „ratare", iar nu pe efortul de atingere a perfecțiunii e considerată mai aproape de o reflectare cât mai onestă a condiției umane. Inevitabil, o astfel de formulă pretinde atât performerilor, cât şi publicului să se plaseze într-un alt tip de raport unii cu alții: unul care vede această ratare nu ca un semn al lipsei de talent din partea performerilor, ci ca pe un semn exprimând curajul acestora de a se apropia bâjbâind de esența condiției umane, care e „ratarea".[300]

Formulele de colaborare totală între membrii uneia sau mai multor organizații presupun, din punct de vedere pragmatic, cea mai completă utilizare a resurselor avute la dispoziție, dar reprezintă totodată şi un teren diferit de testare a limitelor: deşi s-au admirat reciproc, şi-au dorit foarte mult o colaborare şi s-au angajat într-o rezidență împreună, Pippo Delbono şi performerii săi nu au reuşit să găsească un limbaj artistic comun cu Pina Bausch şi dansatorii acesteia, astfel încât au fost nevoiți să se despartă.

În concluzie, cum s-au plasat organizațiile independente româneşti cele mai vizibile ale anilor nouăzeci față de aceste modele?

În mod evident, nimeni nu a fost atras pe atunci de modelele non-ierarhice în formele sale de practică radicală (comună sau creația colectivă) sau de misiunea limitată în timp. Formulele de organizare a activității teatrale la nivel independent au continuat să cultive, chiar şi pe noi coordonate, dominația regizorului înțeles ca „cel ce fixează înțelesurile" în materialul interpretat. De unde au rezultat spectacole, în principiu, asemănătoare cu cele ce se puteau întâlni pe scenele teatrelor de stat ale acelor ani.

Tipurile de raport cu publicul posibile în acest caz – al unui teatru în care regizorul impune sensul, dând vectorul demersului teatral – se pot grupa, cred, în mai multe categorii.

300 „Te urci pe scenă şi ratezi" declară Tim Etchells mereu.

O încercare de clasificare a tipurilor de raporturi în sala de teatru[301]

„Realitatea e o experiență individuală”. De la public la publicuri

Una dintre caracteristicile pregnante ale primilor ani de după căderea regimului comunist a fost descoperirea că nu eram toți la fel şi nu ne doream toți aceleaşi lucruri. Odată dispărut inamicul comun, s-a evaporat şi aparența de solidaritate dintre noi şi am început să ne creăm fiecare propriul sistem de referință. A fost o perioadă a conflictelor acute, atât înăuntrul familiei, „celula societății” (certuri şi despărțiri pe criteriul opțiunilor politice, ba chiar divorțuri), cât şi afară, în stradă (Piața Universității, mineriadele, grevele, manifestațiile şi contramanifestațiile aproape zilnice). „Ce bine era când pasam altcuiva responsabilitatea propriei vieți! Eram supravegheați, eram îndoctrinați, eram anchetați şi pedepsiți – avea cineva grijă de noi. Nu eram singuri şi neajutorați, ca acum, față cu bietele noastre vieți.”, scria Marius Chivu într-un număr al *Dilemei vechi* intitulat provocator „Ceauşescu era bun?”[302]

După o reprezentație cu primul spectacol pus în scenă de mine[303], un spectator m-a aşteptat să mă cunoască. Printre altele, a ținut să-mi atragă atenția că a înțeles şi a gustat din plin semnul teatral pe care l-am plasat în momentul vânzării cărții din spălătorie. Inițial, nu am înțeles despre ce vorbea. Exista un moment în spectacol în care personajul unui scriitor ratat încerca să vândă o carte de eseuri (despre „o lume în decădere”) într-o spălătorie publică, unui alt personaj care-şi împacheta cămăşile. În momentul în care scotea un volum din pachetul de cărți pe care-l transporta pe un micuț cărucior, desfăcea hârtia de ambalaj, iar spectatorul de care vorbesc observase un amănunt pe care l-a interpretat ca semn teatral. Ce se întâmplase? Improvizând, pentru că nu avusese hârtie albă, recuziterul împachetase cărțile într-un afiş întors pe dos. Afişul se întâmpla să fie de la un spectacol cu o piesă de Paul Everac, dramaturg de bază al culturii oficiale promovate de defunctul regim comunist. Spectatorul respectiv zărise, din unghiul din care privea, un colț cu câteva litere din care a dedus conținutul afişului. Asociind „lumea în decădere” şi cartea vândută pe un preț de nimic, cu ceea ce a apreciat ca fiind o trimitere la lumea apusă a comunismului românesc, spectatorul a ținut să mă asigure că semnul meu teatral nu trecuse neobservat.

Întâmplarea m-a pus pe gânduri. Teatrul românesc întreținuse cu publicul său un anume tip de raport, bazat pe un joc de coduri, aluzii şi metafore, moştenit vrând-nevrând. Exista un anume tip de spectator, care aştepta acelaşi lucru. Dar existau şi alții, tot mai greu de mulțumit, care părea că vor altceva. Realitatea nu mai era aceeaşi pentru toți.

„Nu prea ştiu ce înseamnă realitatea. Fiecare o percepe într-o manieră diferită. Ceea ce eu cred că e realitate nu e şi realitatea altuia. Realitatea e o experiență individuală.”, declară unul dintre cei mai importanți scriitori contemporani, António Lobo Antunes.[304]

---

[301] Reiau, cu unele modificări, un articol publicat în *Man.In.Fest* şi *Teatrul azi* şi bazat pe o conferință susținută la Teatru74, în noiembrie 2008.

[302] Marius Chivu, „Jos nostalgia!” în *Dilema veche* # 253, 18-22 dec. 2008, p. 9

[303] *Piesă cu repetiții* de Martin Crimp, coproducție a Teatrului Inoportun cu Teatrul Național Târgu Mureş, 1993.

[304] António Lobo Antunes, „Realitatea e o experiență individuală” (interviu luat de Matei Martin), în *Dilemateca* nr. 37, iun. 2009, p. 77

Construcția teatrală ca un câmp de interferență. Patru tipuri de raport cu publicul

Există o realitate teatrală pe care putem s-o numim obiectivă, cea a spectacolului concret, adică totalitatea actelor fizice (cuvinte rostite, acțiuni executate, intervenții la nivel de lumină sau sunet de scenă, etc.) petrecute în spațiul teatral. Această realitate nu capătă sens decât observată, adică transformată în realitate teatrală subiectivă, cea a spectacolului pe care şi-l imaginează fiecare spectator ca răspuns la stimulii teatrali menționați mai sus. Această realitate teatrală subiectivă e de fiecare dată alta, în funcție de coordonatele spațiului cultural al receptorului (educație, cultură teatrală, climat social, politic etc.). Dar şi realitatea teatrală obiectivă e de fiecare dată alta: aşa cum observă Peter Brook atunci când descrie turneul producției Royal Shakespeare Company cu „*Regele Lear*” în spațiul Europei de Est în perioada comunismului[305], spectacolul se modifica sub influența calității diferite a atenției celor ce-l receptau în acel spațiu geografic în acel moment istoric.

Obiectiv vorbind, nu avem niciodată două reprezentații perfect identice cu acelaşi spectacol, căci el se modifică (ca încărcătură emoțională, accente diferite în interpretare, ritmuri şi tempouri diferite) sub influența celor ce asistă la reprezentație. Subiectiv vorbind, nu avem niciodată acelaşi spectacol pentru doi spectatori diferiți, căci fiecare „vede” altceva în funcție de propriu-i bagaj cultural şi emoțional: „Reprezentația scenică va evolua, astfel, spre o conduită interacțională, în care fiecare va îndeplini un anume rol, fie că e vorba de performer (actor), fie că e vorba de spectator (interpretul a ceea ce este expus scenic)”, notează Sorin Crişan.[306]

Atunci când reduce actul teatral la un om care traversează un spațiu gol şi un alt om care îl priveşte pe cel dintâi[307], Peter Brook plasează cei doi termeni ireductibili ai actului teatral: pentru că e privit, cel ce traversează spațiul îl traversează altfel, iar pentru cel ce priveşte, traversarea spațiului generează de fiecare dată un spectacol care e numai al lui. Obținem astfel, preluând dintr-un alt context o formulare a lui Pierre Bourdieu, „o privire intensificată asupra unei reprezentări intensificate a realului”.[308] Cei doi poli, actorul şi spectatorul, intră în rezonanță unul cu celălalt.

Actul teatral complet poate fi descris numai de această vibrație, de acest schimb de energie în dublu sens, de acest câmp de interferență, care e, până la urmă, spectacolul receptat (de aceea spectacolul captat magnetic sau înregistrat pe un suport electronic nu e niciodată spectacolul propriu-zis, ci numai o ruină a lui, cum o numeşte George Banu; spectacolul adevărat poate fi numai în memoria unui spectator care a asistat sau, mai bine zis, a participat la o reprezentație a lui, contribuind astfel la „facerea”[309]lui). „Spectatorul este în situația de a simți aceleaşi emoții ca şi personajul întruchipat scenic de actor şi de a judeca asupra acțiunii şi asupra mizelor valorice ale construcției dramatice. [...] publicul încetează să fie o mulțime amorfă, devenind o conştiință colectivă care include actori şi spectatori într-un proces de lărgire a capacității de a înțelege lumea şi de a

---

[305] Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Touchstone, 1968, pp. 25-27

[306] Sorin Crişan, *Teatru şi cunoaştere*, Cluj-Napoca, Dacia, 2008, pp. 147-148

[307] Peter Brook, *op. cit.*, p. 7

[308] Pierre Bourdieu, *Regulile artei*, Bucureşti, Univers, 1998, p. 155

[309] „Întotdeauna am crezut că ar trebui să publicăm anonim. Pe copertă ar trebui să fie înscris numele cititorului, pentru că el «face» cartea atunci când o citeşte.”, Antonio Lobo Antunes, *op. cit.*, p. 80

o înfrunta.”, crede Nicolae Mandea.[310]

Construind realitatea teatrală obiectivă, ce va acționa ca stimul, generator al actului teatral subiectiv în imaginația spectatorului, un regizor propune implicit un tip de raport cu acesta.

Reflectând asupra tipurilor posibile de raport cu spectatorul, am ajuns la concluzia că acestea pot fi reduse la patru tipuri de bază, destul de rar identificabile ca atare. Precum cele patru tipuri de temperament, ele se regăsesc mai curând în stare impură, în felurite combinații, decât în stare cristalizată. Dar, din rațiuni de analiză, vom proceda, pe urmele lui Brook (care identifica patru tipuri fundamentale de teatru[311]) la o operațiune de simplificare oarecum riscantă.

Aceste raporturi propuse de către regizor spectatorului pot fi, aşadar, de tip manipulativ-emoțional, didactic, narcisist sau provocator.

Raportul de tip manipulativ-emoțional. De la catharsis la melodramă

Raportul de tip manipulativ se bazează pe ceea ce se consideră îndeobşte a fi elementul fundamental al cunoaşterii de tip artistic: primatul simțirii.

Regizorul urmăreşte în acest caz să stabilească o comunicare de tip afectiv cu publicul căruia i se adresează, indiferent în ce stil teatral construieşte, încercând să atingă zonele ascunse ale emoției brute. O astfel de comunicare, atunci când ea se produce în mod autentic, poate fi resimțită ca fiind mai adevărată, mai reală (căci face apel la canale pe de-o parte mai misterioase, pe de altă parte general-umane, fără legătură cu clasa socială sau gradul de educație) decât cea intelectuală (asociată mai curând răcelii, calculului, „ereziei învățăturii”[312]). E umoarea, devastatoare ca o boală, a unui teatru ce contaminează, un teatru al afectelor, comparat de Artaud cu ciuma: „[...] gândirea: poți s-o grăbeşti, s-o încetineşti sau s-o ritmezi. Poți să-i stabileşti nişte reguli acestui joc inconştient al spiritului. Dimpotrivă, n-ai nici o putere să conduci filtrarea umorilor de către ficat, redistribuirea sângelui în organism prin inimă şi artere, să controlezi digestia, să opreşti sau să grăbeşti eliminarea materiilor în intestin.”[313]

Regizorul deschide astfel un canal de comunicare cu partea primitivă, barbară, cu magma fierbinte de sub pojghița de educație a spectatorului, „convins că mulțimea gândeşte mai întâi cu simțurile şi că e absurd să te adresezi mai întâi înțelegerii.”[314] Un cuvânt trebuie subliniat îndeosebi în această formulare precisă a lui Artaud: mulțimea. Angajând un raport de tip manipulativ, regizorul încearcă să descătuşeze energiile colective, neglijând individualitatea fiecărui spectator în parte.

O extremă a acestui tip de raport a fost atinsă în teatrul românesc recent de montarea cu „*O trilogie antică*” a lui Andrei Şerban[315], care, alegând să monteze textul în latină, în greaca veche, precum şi într-o limbă complet inventată, a limitat din start înțelegerea intelectuală şi a privilegiat înțelegerea emoțională, încercând să se apropie de teatrul vechilor greci şi de noțiunea

[310] Nicolae Mandea, *Teatralitatea, un concept contemporan*, Bucureşti, UNATC Press, 2006, pp. 38-39

[311] Teatrul sacru, brut, imediat şi mort, v. Peter Brook, *op. cit.*, p. 5

[312] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 152

[313] Antonin Artaud, *Teatrul şi dublul său*, Cluj-Napoca, Echinox, 1997, pp. 19-20

[314] *Ibid.*, p. 69

[315] Teatrul Național Bucureşti, 1990.

de catharsis. Limba vorbită devenea astfel un fel de muzică primitivă, iluminând resortul din spatele cuvintelor, cel al emoţiilor şi reacţiilor brute, preluată parcă direct din concepţiile lui Artaud: „Dacă muzica influenţează şerpii, aceasta nu se datorează noţiunilor spirituale aduse de ea, ci doar faptului că şerpii sunt lungi, că se încolăcesc pe pământ, atingându-l cu aproape tot corpul; iar vibraţiile muzicale comunicate pământului îl ating ca un masaj foarte subtil şi prelungit; ei bine, propun să ne comportăm cu spectatorii ca şi cu şerpii transportaţi de farmecul muzicii, făcându-i să ajungă prin organism până la cele mai subtile noţiuni."[316]

Gama de emoţii şi sentimente la care un regizor poate face apel în spectator e variată. Dacă la o extremă putem plasa emoţia brută experimentată colectiv, exemplificată mai sus, la cealaltă am putea aşeza sentimentalismul, exprimat mai ales prin melodramă. Ocupând locul de onoare în teatrul de tip burghez, de la bulevardele pariziene până la cele newyorkeze, melodrama pune accent pe impresionarea spectatorului la un nivel care să nu-i scuture prea tare credinţa că omul e fundamental bun, iar binele triumfă până la urmă într-o societate bazată pe legi morale. E un teatru care promite să emoţioneze fără să şocheze, ţinând cont de faptul că ieşirea la teatru se face în grup familial, uneori cu cina luată la restaurant chiar înainte de spectacol. Un teatru al categoriilor de rating, cu obligaţia implicită a semnalării oricărei abateri de la normele unui bun-simţ burghez (am văzut un anunţ la un teatru de pe Broadway care avertiza spectatorii asupra ciorapilor cu ochi de plasă pe care urmau să-i poarte unele dansatoare). Dar, în acelaşi timp, acesta poate fi şi un teatru-serbare, un teatru-sărbătoare, un teatru al unanimităţii, exaltând finalmente o energie pozitivă, energia teatrului popular, atât de drag profesorului meu, Valeriu Moisescu: „Teatrul este şi trebuie să fie o sărbătoare, căci, de fapt, din sărbătoare s-a născut. Caracterul sărbătoresc al actului teatral presupune însă o stare de bucurie colectivă. Pe de o parte, bucuria de a juca a actorului (care se revarsă implicit asupra sălii), pe de altă parte, bucuria spectatorului de a intra în joc şi de a participa la el. Această comunicare poate ajunge la comuniune, prin depăşirea stării de pasivitate. Dar pentru a fi cu adevărat sărbătoare, grupul participanţilor – actori şi spectatori – trebuie să aibă predispoziţia fericirii."[317]

Manipularea emoţională rămâne o armă redutabilă în mâna unui regizor abil. Căci, cu ochii umezi şi inima bătând accelerat, spectatorul nu numai că încetează să mai opună rezistenţă intelectuală, dar încarcă sala de teatru cu electricitatea unei furtuni de vară. Şi cine poate spune că nu-şi doreşte, măcar din când în când, să-şi treacă sistemul nervos printr-un astfel de „accelerator de particule".

Raportul de tip didactic. Discurs regizoral şi imparţialitate ştiinţifică

Acest tip de raport porneşte de la ideea că realitatea scenică este în fapt o construcţie regizorală având la bază un concept. Precum un curs sau o lecţie, aceasta conţine o interpretare personală, expusă uneori mai mult sau mai puţin convingător, alteori magistral.

George Banu, comentându-l pe Bernard Dort, explică însăşi apariţia regizorului ca pe o necesitate cauzată de „mutaţii ale publicului şi consecinţele acestora în tratarea textelor. Vechile unanimităţi «explodează» şi se impune o relativizare a lecturii textului. Teatrul îşi pierde, de acum înainte, omogenitatea,

[316] A. Artaud, *op. cit.*, p. 66

[317] [317] Valeriu Moisescu, *Însemnări contradictorii*, Bucureşti, Unitext, 1999, p.108

regizorului revenindu-i sarcina de a readapta perspectiva, de a corecta lectura, de a stabili o unitate efemeră. Aşa încât, apariţia sa se prezintă ca un remediu la atomizarea fiinţei sociale şi implicit a sălii, deposedată de aici înainte de unitatea de altădată”.[318]

Necesitatea regizorului e pusă aşadar în directă legătură cu „alfabetizarea” publicului de teatru, căruia nu-i mai e suficientă simpla reprezentare a unui text; el cere acum mai mult, şi anume o interpretare originală a acelui text. „De aici, ideea constantă a lui Planchon: anume că regia – având-u-i în vedere originea – nu se împlineşte decât în munca asupra clasicilor. Deci, o muncă exersată nu în domeniul actualităţii, ci în acela al memoriei textelor. Memoria unei naţiuni. Memoria unei arte.”[319]

Regizorul ocupă astfel locul unui profesor, sau al unui fel de ghid, care interpretează opere pe care le ştim cu toţii, făcând apel la bagajul nostru cultural şi propunându-ne relaţionări şi asociaţii de idei neaşteptate. Participând la un spectacol, spectatorul depune un anume efort intelectual pentru a urmări discursul regizoral în cele mai fine articulaţii ale sale. Raportul de tip didactic pretinde astfel un public aflat mai mult sau mai puţin în cunoştinţă de cauză, un public ce gustă plăcerile intelectuale şi care cere să-i fie pusă la lucru inteligenţa. Precum un curs, acest tip de raport conţine pericolul de a plictisi, fie printr-o interpretare prea simplistă, care nu aduce fundamental nimic nou, fie printr-o interpretare prea savantă, aridă sau obscură. Există de asemenea pericolul ca regizorul, preocupat de demonstraţia pe care o face, impunând o anume grilă de lectură, să interpreteze unilateral sau chiar să elimine anumite nuanţe ori ambiguităţi, afectând astfel bogăţia de sensuri a unui text. Căci acesta e un tip de raport care cere obligatoriu plasarea într-o istorie a interpretărilor temei sau textului respectiv, în acea „memorie a unei arte” de care vorbeşte George Banu.

Al doilea punct de sprijin al raportului de tip didactic îl constituie o obsesie mai veche a artei – aceea de a încerca să obţină o cunoaştere a realităţii la fel de validă precum cea ştiinţifică prin „refuzul de a-i acorda (spectatorului, n.n.) satisfacţiile înşelătoare pe care i le oferă falsul umanism fariseic al vânzătorilor de iluzii.”[320] Regizorul încearcă în acest caz, fie să provoace o luciditate sporită a spectatorului, folosind, precum Brecht, tehnici de distanţare, fie pur şi simplu să „trateze sufletul omenesc cu imparţialitatea din ştiinţele fizice”[321], înfăţişând natura umană cât mai nemilos, ca într-o lecţie de anatomie.

Şi în acest caz, regizorul face apel la maturitatea spectatorului, pe care îl invită să accepte o observaţie rece, ce nu înfrumuseţează, dar nici nu minte. Teatrul devine astfel „un aparat de mărit, dezvăluind detalii aparent nesemnificative, pe lângă care trecem fără a le băga în seamă, dar care, devenind sensibile prin amplificări repetate, ne fac să descoperim (ca în „*Blow-up*”) acele clipe obscure, insesizabile, şi câteodată misterioase, care ne determină existenţa.”[322]

Teatrul narcisist. Distanţă şi stil

„Ce nevoie ai să vorbeşti direct publicului? Nu e demn de confidenţele noastre”, scria Flaubert.[323]

---

[318] George Banu, *Teatrul memoriei* (trad. Andriana Fianu), Univers, Bucureşti, 1993, p. 20

[319] *Ibid.*, p. 21

[320] P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 155

[321] *Ibid.*, p. 142

[322] V. Moisescu, *op. cit.*, p. 50

[323] Flaubert, scrisoare către E. de Goncourt, 1 mai 1879, apud P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 112

Atitudinea lui reflectă o opinie adânc înrădăcinată în comunitatea artistică, aceea că trebuie menținută o distanță protectoare, atât față de orice pretenție a puterii politice, cât şi față de orice presiune de gust din partea publicului. Numai astfel poate fi garantată integritatea artistică a operei. O astfel de atitudine trădează uneori şi o anume neîncredere a artistului în capacitatea spectatorului de a-i urmări şi înțelege pe deplin efortul creativ (Robert Wilson se declară mereu şocat că cineva rămâne în sală să îi urmărească până la capăt spectacolele).

Un astfel de tip de raport cu publicul, pe care îl voi numi narcisist, se aseamănă cu cel din artele vizuale. Cu alte cuvinte, spectacolul e conceput ca un obiect în sine, ce poate fi amplasat oriunde, ca o instalație. E un tip de teatru care se reflectă în spectatori ca într-o oglindă, un obiect conceput să fie admirat. Scopul lui e să impresioneze prin rafinament, să seducă şi să fascineze, dar păstrându-şi distanța, inaccesibilitatea.

Calea de acces către el, e în principal, uneori chiar exclusiv, estetică.

Astfel încât acest tip de raport privilegiază în general spectaculosul, cultivă iluzia, are nevoie de scene mari şi întrebuințează cu aplicație scenotehnica. Tocmai din acest motiv e favoritul festivalurilor, fiind şi singurul tip dintre cele patru, care arată bine pe suport înregistrat sau într-un album cu fotografii. E spectacolul din care se pot prezenta imagini în expoziții de scenografie şi despre care se poate zice, finalmente: „Frumos!"

Pentru cine consideră că arta e în mod ultim o chestiune de stil şi că un artist autentic e un artist care a ajuns la o semnătură recognoscibilă (reproducând uneori identic o montare teatrală în alt loc, precum o copie, o lucrare în serie certificată de artist), acesta e tipul de raport care îi va aduce respectul cel mai înalt şi prin care un regizor poate spera să fie confirmat ca maestru.

Teatrul provocator. Şocuri şi „reflexe condiționate"

Raportul de tip provocator urmăreşte sabotarea a tot ceea ce pentru spectator a devenit deja tradiție, convenție, univers de aşteptare, tabu, normă.

Propunând acest raport, regizorul pune sub semnul întrebării uneltele ce țin de tradiția teatrului, „reflexele condiționate", cum le numeşte Peter Brook („adevărata întrebare – de ce costume? de ce muzică? pentru ce toate astea?"[324]), schimbă raporturi ce păreau eternizate (de exemplu, alcătuirea distribuției piesei „*Regele Lear*" numai din actrițe de către Andrei Şerban sau distribuția pe sexe inversate în spectacolul „*O scrisoare pierdută*" al lui Tompa Gábor) sau pune în discuție ideea de teatru însuşi („De fapt, de ce teatru? La ce bun? E un anacronism, o ciudățenie, supraviețuind ca monument sau tradiție? De ce aplaudăm, şi ce anume? Ocupă scena un loc adevărat în viața noastră? Şi ce funcție ar putea să îndeplinească? La ce ar putea servi? Ce ar putea ea explora?[325]). Punându-şi aceste întrebări, regizorii au privit tot mai insistent în ultimele decenii înspre alte arte, importând în teatru, atât forme, cât şi concepte noi, provenind din dans, muzică, arte vizuale, arte media, film.

Alteori, provocarea merge mai adânc, regizorul săpând solul gros al convențiilor sociale şi tulburând straturile sedimentate, readucând la suprafață întrebările esențiale: „De ce familie? De ce norme morale? La ce bun toate astea?"; şi riscând să tulbure sau să irite grupurile sociale mai convenționale (a se vedea scandalul distrugerii afişelor spectacolului „*Îngeri în America*" al Companiei teatrale 777 şi Teatrului Nottara la sfârşitul anilor '90).

În acest tip de raport, a monta un clasic înseamnă a încerca

[324] Peter Brook, *op. cit.*, pp. 49-50

[325] *Ibid.*, p. 52

să-i retranspui întreaga forță de şoc a momentului inițial. Thomas Ostermeier, de exemplu, a căutat un final la faimoasa sa montare cu „*Nora*” capabil să recreeze şocul pe care-l sufereau germanii din vremea lui Ibsen, care nu puteau suporta să vadă pe scenă o femeie ce-şi abandonează în mod lucid, argumentat, soțul şi copiii (germanii secolului XIX fiind singurii care i-au cerut lui Ibsen să rescrie finalul). Analizând ce anume ar putea reprezenta un tabu în vremurile pe care le trăim, în care destrămarea unei familii a devenit o banalitate, Ostermeier a ajuns la concluzia că o astfel de normă imposibil de transgresat ar putea fi reprezentată de crimă. Alegând varianta uciderii cu sânge rece a lui Torvald de către Nora, el a creat astfel un moment cu un impact la fel de mare asupra spectatorului german de azi, precum cel avut de versiunea originală a lui Ibsen asupra unui spectator german de secol XIX.

Un alt exemplu ar fi faimoasa scenă a mesei din „*Tartuffe*”, pentru a cărui montare la Minneapolis, Lucian Pintilie a creat o scenă erotică în trei (introducând un personaj mut ca servitor al lui Tartuffe) ce a forțat (rămânând astfel fidelă lui Molière) limitele acceptabilului pe o scenă burgheză în puritana Americă a anilor ’80 sau momentul „*Revizorul*” din biografia aceluiaşi regizor ce a marcat, într-un climat istoric ostil, întreaga evoluție ulterioară a teatrului românesc.

Singura problemă a acestui tip de raport este că ceea ce era provocator ieri poate fi perfect acceptabil azi, dar acest lucru poate fi pus de fapt în acord cu efemeritatea şi ireversibilitatea experienței teatrale.

Precizări necesare

Este evident că cele patru tipuri de raporturi analizate nu se exclud reciproc.

Aşa cum am amintit deja, unul sau altul dintre ele pot fi detectate, fie ca atitudine generală la baza construcției spectaculare, fie ca atitudine dominantă pe un palier sau fragment al acesteia, dar aproape niciodată ca atitudine exclusivă a unui regizor către spectatorul său pe durata unui întreg spectacol.

Cele patru tipuri de raport enumerate nu epuizează în niciun fel complexitatea relației dintre creatorul spectacolului şi spectator, ci, dau seamă doar de unele aspecte ale acestei relații. Niciunul dintre ele nu poate fi considerat apriori ca ideal, fiecare regizor definindu-şi şi redefinindu-şi mereu propriul raport cu spectatorul, ca parte a teatralității pe care o practică.

Energiile oraşului. O nouă idee despre raporturile teatrului cu spațiul public

Dacă un act teatral este în mod fundamental un act de întâlnire între performeri şi public – ambele categorii participând activ, deşi în moduri diferite – atunci trebuie remarcat că orice întâlnire se petrece într-un loc, un spațiu care devine cadrul ce defineşte într-o măsură semnificativă acea întâlnire. Fie şi la o analiză sumară, se poate observa că nu există nicio întâlnire care să se desfăşoare într-un spațiu neutru. Orice spațiu are atât coordonate fizice, cât şi simbolic-culturale, de care participanții sunt mai mult sau mai puțin conştienți.

Există mai întâi sala de teatru a cărei conformație spațială determină în mod radical tipul de raport în care participanții la actul performativ (performerii şi spectatorii) se angajează. O amplasare a publicului frontală (numită şi tip „cutie italiană”), una pe trei părți (numită uneori şi „elisabetană”), în arenă (pe patru părți) sau amfiteatru creează premisele unor raporturi diferite. Mărimea sălii şi a spațiului de joc, precum şi unghiul de plasare a publicului față de actori (privind de jos în sus sau invers sau împărțind cu toții aceeaşi podea), distanța dintre performer şi

spectator, sunt coordonate care modifică însăşi substanţa întâlnirii. Apoi, depinde foarte mult şi de caracteristicile mai subtile ale încăperii în care are loc actul teatral: cum e iluminatul în sală (între extremele candelabrului de cristal şi ale unui iluminat fără nimic somptuos, strict funcţional) şi pe scenă, culoarea pereţilor sălii, a tapiţeriei scaunelor, dacă există şi, dacă da, ce tip de cortină şi garnituri de scenă (sufite, pantaloni, circulare) se folosesc, tipul integrării instrumentelor de sunet şi lumină în geografia sălii (între încercarea de ascundere printre ornamentele sălii şi luarea în stăpânire a spaţiului care devine de tip industrial, tehnologizat), dacă operatorii luminii şi sunetului sunt ascunşi sau la vedere (cu tot cu pupitrele lor de comandă), toate acestea vor fi factori care influenţează tipul de schimb ce se produce între performeri şi spectatori.

Sunt de luat apoi în calcul caracteristicile celorlalte spaţii ce ţin de clădirea în care are loc reprezentaţia, sau de coordonatele locului, dacă reprezentaţia se petrece în aer liber: spaţiul de socializare (foaier, hol, antreu), cafeneaua / bufetul / barul / restaurantul, toaletele etc, care îşi aduc contribuţia lor la experienţa totală.

În cazul în care spaţiul de reprezentaţie intră în categoria celor „neconvenţionale” – un spaţiu care nu e conceput şi amenajat iniţial pentru a găzdui reprezentaţii de teatru – experienţa participării la un eveniment performativ într-un astfel de loc va fi cu mult mai mult influenţată de caracteristicile sale „civile” şi de istoria sa mai mult sau mai puţin publică, de aura sa mai mult sau mai puţin secretă. Cu alte cuvinte, conştiinţa identităţii reale a acelui spaţiu, trecută sau prezentă, va însoţi evenimentul pe tot parcursul desfăşurării sale şi va rămâne ataşată permanent de evenimentul în sine. Criticul Claudiu Groza mărturiseşte mereu profunda impresie pe care i-a lăsat-o primul spectacol într-un spaţiu neconvenţional la care a asistat vreodată – o reprezentaţie cu „*Nunta*” de A.P. Cehov în regia lui Beatrice Bleonţ la restaurantul „Crişul” din Oradea în timpul unei ediţii a „Săptămânii teatrului scurt” din anii nouăzeci. În memoria sa afectivă, spectacolul nu poate fi separat în niciun fel de restaurantul în care s-a desfăşurat.

Alegerea unui spaţiu neconvenţional pentru un act teatral implică o responsabilitate sporită: dacă alegerea e aleatorie sau insuficient anticipată în consecinţele ei practice, reprezentaţia poate fi sufocată, fie de defecte reale care fac spaţiul impropriu pentru reprezentaţii teatrale (vizibilitate sau acustică slabă, condiţii inconfortabile pentru participanţi, izolare fonică defectuoasă etc.), fie de o inadecvare a spaţiului la substanţa spectacolului, care riscă să pară transplantat artificial de pe o scenă convenţională într-un cadru dăunător în care nu se „simte bine”. Un spaţiu neconvenţional se poate dovedi limitativ în acest din urmă caz şi printr-o prea mare concreteţe a sa, care poate, împotriva intenţiilor şi dorinţei participanţilor, inhiba imaginaţia. Mulţi scenografi consideră de pildă, că o bună scenografie de teatru e una ce are ceva neterminat, incomplet, un „ceva” care se cere umplut de prezenţa actorilor şi a publicului, un „ceva” care invită imaginaţia, lăsând o portiţă de comunicare deschisă. Acţionând ca un decor prea concret, prea „real”, un spaţiu neconvenţional poate, în mod paradoxal, face un deserviciu de reprezentare – o gară reprezentată de o gară reală sau o corabie de o corabie reală nu lasă neapărat mult spaţiu de desfăşurare imaginaţiei.

Dar există şi altfel de „vulgarizări” ale imaginaţiei într-un astfel de spaţiu. Pentru un spectacol văzut de mine la Glasgow, pe o corabie folosită de regulă ca atracţie turistică sub numele de „Tall Ship”, creatorii au propus un traseu prin interiorul navei, pe urmele unor pretinse apariţii misterioase care înspăimântau marinarii aflaţi în cursă.[326] Dar, în loc să se folosească de spaţiile

[326] Spectacolul se numeşte „*Curse of the Demeter*”, iar compania

nefamiliare nouă ale acestui velier de acum două secole, de întunericul real şi ecoul straniu pe care îl provocau vocile şi zgomotele în magaziile aproape goale din burta navei, creatorii spectacolului au umplut spaţiul cu lumini de teatru, monitoare video, microfoane şi incinte acustice. Posibilităţile de expresie ale unui asemenea spaţiu performativ „real” au fost anulate prin recurgerea la mijloace electronice ajutătoare care nu erau necesare şi care au avut în mod paradoxal un efect „neartistic” – de tipul „acesta e doar un spectacol, nu e nimic periculos sau neliniştitor aici!” – întregul demers oferind în cele din urmă o experienţă săracă.

Când însă, un astfel de spaţiu e îmbrăţişat cu întreg specificul său de creatorii spectacolului, o experienţă puternică şi neaşteptată poate fi oferită participanţilor.

Două cazuri exemplare din teatrul românesc recent, demonstrează această afirmaţie.

Primul este deja-amintitul „*Autobahn*” al companiei Teatrul Fără Frontiere, în care decizia Mihaelei Sîrbu de a monta scenele în doi ce compun piesa lui Neil LaBute în autoturisme în mişcare are două efecte ce se completează într-un mod surprinzător: o apropiere nefirească între actori şi spectatori, dată de împărţirea aceluiaşi autoturism, dublată de senzaţia deplasării împreună prin oraşul devenit nu doar fundal de desfăşurare, ci şi participant activ prin interferenţa permanentă cu acţiunea „spectacolului” (cea specifică traficului, a locurilor unde maşinile se opreau uneori, a locurilor unde spectatorii coborau pentru a schimba maşina cu o alta în care se pregăteau să urmărească o altă scenă). În acest caz, actorii împart la propriu acţiunea pe care o fac, cu spectatorii, căci aceştia se află complet în puterea lor (sunt transportaţi cu maşina mai repede sau mai încet, sau opriţi într-un loc la latitudinea actorilor, există riscul unui accident), dar şi spectatorii pot uşor interveni în acţiuni, chiar şi numai tuşind sau respirând mai zgomotos. Senzaţia de fragilitate şi efemer a acestei comuniuni este puternică. Experienţa tuturor nu ar putea fi ceea ce este în absenţa acestui spaţiu „neconvenţional” şi a integrării tuturor caracteristicilor şi implicaţiilor sale în spectacolul propriu-zis.

Celălalt caz este al spectacolului lui Gavriil Pinte „*Un tramvai numit Popescu*” după „opera antumă şi postumă a lui Cristian Popescu” de la Teatrul Naţional „Radu Stanca” din Sibiu. Este un spectacol de teatru itinerant, desfăşurat în parte într-un tramvai special amenajat ce circulă pe ruta Sibiu – Răşinari şi retur, în parte în staţia din comuna Răşinari. Îmbarcarea şi debarcarea se fac la cimitirul oraşului, iar această călătorie în comun (actori şi spectatori) printre câmpuri şi pâlcuri de pădure este chiar sensul spectacolului.

Ambele cazuri menţionate fac de fapt, mai mult decât să folosească un spaţiu neconvenţional; lărgesc aria de acţiune înspre o parte din energiile oraşului, punând astfel în discuţie zona oraşului în care are loc actul teatral.

Zona centrală asigură vizibilitatea şi prestigiul maxim. Acolo se grupează toate instituţiile importante. În zona centrală se amplifică până la un nivel acceptabil puţina energie a oraşelor româneşti, în care cultura urbană nu s-a instalat niciodată pe deplin şi care par adesea la fel de molcome ca nişte sate mai mari. Deplasarea spre centru are sensul simbolic al unei ascensiuni, iar instalarea acolo semnalează reuşita. De la centru te adresezi tuturor şi acolo poţi convoca pe oricine. Toate teatrele de stat româneşti, fără excepţie, sunt plasate în zona centrală a oraşelor în care funcţionează.

În afara centrului, orice altă zonă te obligă să ţii cont de caracterul ei, să îi observi şi respecţi specificul. Deplasarea în orice cartier al unui oraş are un gust propriu. În memoria unui

producătoare Visible Fictions.

spectator, drumul până la locul de desfăşurare a unui act teatral se instalează inevitabil – spectatorul va intra în sală deja cu o experienţă care îl „trezeşte” puţin, care îl face să îşi pună primele întrebări. Acelaşi spectacol văzut în două zone diferite ale oraşului transmite două senzaţii foarte diferite. Îmi vine în minte exemplul spectacolului „*Lulu*”, în regia lui Silviu Purcărete, văzut la Sibiu prima dată pe scena Teatrului Naţional şi a doua oară în Hala Simerom. În cel de-al doilea caz, drumul prin zona industrială înconjurătoare delapidată creează un cadru senzorial care influenţează recepţia – coborârea în infern pare mai adâncă, întunericul mai negru, ratarea fiind aproape materializată fizic.

Pentru că înainte de a prelua ca director Teatrul „Radu Stanca”, Constantin Chiriac a creat Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu pe care l-a dezvoltat câţiva ani într-un raport direct cu oraşul – teatrul de stat fiind pentru el doar un spaţiu de folosit printre altele pentru reprezentaţiile invitate în festival – el reprezintă un caz interesant şi rar în teatrul românesc, cel al unui director de instituţie de stat care s-a dezvoltat ca manager în spaţiul independent şi care a pornit dinspre oraş către teatru şi nu invers (căci sediul festivalului era, iniţial, Casa de Cultură a Studenţilor). Datorită festivalului, Constantin Chiriac a simţit potenţialul diferitelor zone ale oraşului, ba chiar şi al spaţiilor înconjurătoare, al satelor şi cetăţilor din apropierea Sibiului. Un festival care creşte în optsprezece ediţii de la câteva zeci de participanţi din câteva ţări la câteva mii de participanţi din zeci de ţări nu poate să facă acest lucru decât în sinergie cu oraşul, ba chiar şi cu regiunea. În timpul festivalului, teatrul central nu mai rămâne decât un jucător în reţeaua de spaţii care catalizează energiile oraşului. Dar dacă acest lucru e oarecum logic pentru un festival invaziv, care se revarsă peste tot, cum e cel de la Sibiu, e într-un fel mai interesant ceea ce se întâmplă cu teatrul în restul timpului, în afara festivalului.

Constantin Chiriac a reuşit să transforme teatrul de stat dintr-un sistem fix, central, static, într-un sistem dinamic, care ocupă spaţiile goale din ecosistemul cultural al oraşului. Teatrul Naţional „Radu Stanca” este astăzi singurul caz românesc de instituţie de stat care îşi desfăşoară repertoriul permanent, de o manieră coerentă, în spaţii diferite ale oraşului, şi nu doar acolo unde i s-a dat spre administrare o clădire cu scenă. Restul teatrelor româneşti cu sediu permanent, dar şi companiile teatrale independente, fac acest lucru doar în mod sporadic.

Sensurile unei astfel de „umpleri” a spaţiilor oraşului sunt multiple.

În primul rând, teatrul iese astfel la întâlnirea cu membrii comunităţii locale, renunţând să îi „convoace” doar la sediul propriu. E, înainte de orice, un gest cu conotaţii de prietenie vizibilă, de bucurie manifestă a faptului că teatrul aparţine unei anume comunităţi şi se simte bine ieşind în mijlocul acesteia.

În al doilea rând, teatrul provoacă astfel la întâlnire o categorie de concetăţeni care nu îl frecventează neapărat. Acţiunea dobândeşte şi un aspect civic, în sensul unui efort de a explora diverse mijloace prin care teatrul se pune la dispoziţia comunităţii. Un astfel de efort e cu atât mai important cu cât deplasarea se face înspre zone mai defavorizate, înspre oameni care nu au fost obişnuiţi sau nu au avut condiţiile unui acces facil la reţeaua de servicii culturale a oraşului.

În al treilea rând, teatrul atrage astfel atenţia că există. Manifestând în mod vizibil o energie care apoi se „scurge” înspre sediul său permanent sau temporar, teatrul (de stat sau independent) emite un semnal cu valoare de promisiune: dacă ne urmaţi, dacă veţi începe sau veţi continua să ne frecventaţi, vă vom oferi ceea ce vedeţi şi mai mult decât atât! Astfel de acţiuni au rolul de a pune, la propriu, spaţiul de reprezentare teatral pe harta oraşului, ca un indicator viu, în mişcare, care

semnalizează: Aici este un teatru! E important de subliniat în acest caz că această componentă de publicitare a propriei activități se face cu oferirea unei mostre din ceea ce teatrul are de oferit – o întâlnire nemediată tehnologic între oameni vii; Theo Herghelegiu își amintește cum pentru a transmite semnalul că există un spectacol al Teatrului Inexistent numit „*Cum se face*” la Teatrul Act în martie 2000, a conceput cu actorii o serie de acțiuni de tip *happening* care arăta de fapt actorii venind la sediul Teatrului Act de pe Calea Victoriei pentru a se pregăti de reprezentații – aceştia soseau cu o ambulanță, cu elicopterul etc., atrăgând atenția, în mod ludic, asupra actului teatral în care urma să se angajeze.

Ajungem astfel la un alt sens, de o mare importanță, al acțiunii de „ieşire” înspre spațiile oraşului: teatrul transferă în acest fel înspre locuri non-teatrale, o parte din ceea ce constituie însăşi substanța sa – energia ludică. Spații ale oraşului care îşi pierd din atractivitate, dominate de activități rutiniere, în adormire sau decăzute din cauza schimbărilor sociale şi economice (abandonul unor activități economice ce defineau zona respectivă, schimbări în planurile de dezvoltare) pot primi o infuzie de „demnitate” urbană, o importanță nouă, nu neapărat cuantificabilă economic, ci în starea de spirit a unor oameni pentru care „se întâmplă ceva” în zona în care trăiesc. Un teatru central poate juca astfel, un rol mult mai mare în viața comunității care îl găzduieşte şi întreține, decât numai producerea şi prezentarea de spectacole la sediu.

Iar companiile independente încearcă, şi de multe ori reuşesc, să umple golurile chiar mai mici din textura socioculturală a unui oraş. La extremă, acestea pot lua diverse forme performative minuscule, cum ar fi cea a teatrului „de apartament” (care a ajuns să aibă în Polonia, de exemplu, o tradiție proprie), sau pe cea a instalației performative pentru un singur spectator. În general, acest din urmă caz se integrează în textura oraşului creând un câmp imaginar care interferează cu cel al spațiului public.

Voi folosi două exemple.

Primul este creat de dramaturgul şi regizorul scoțian David Leddy, numit „*Susurrus*”. Inspirat de „*Visul unei nopți de vară*”, acesta este un act performativ pentru un singur spectator compus din interferența dintre un spectacol radiofonic pe care unicul spectator îl ascultă în căşti şi ambientul vizual-olfactiv al unei grădini botanice. Spectatorul parcurge un traseu, ghidat de o hartă, în aşa fel încât fiecărei scene înregistrate îi corespunde un decor diferit al grădinii botanice. În acest caz, spectatorul „schimbă” singur decorul, deplasările fiind şi ele însoțite de un design sonor original. Spectacolul se creează integral în imaginația spectatorului din interferența celor doi stimuli. Spectatorul are libertate deplină în a reasculta o scenă, a zăbovi într-o zonă sau a parcurge din nou un traseu.

Cel de-al doilea se numeşte „Istanbul Audio Tour” şi este produs de CUMA (Contemporary Utopia Management). Acest act performativ se compune din mai multe capitole realizate de diferiți artişti şi care iau forma unor tururi ghidate prin Beyoğlu, inima turistică şi comercială a Istanbulului. Designul sonor e în acest caz astfel conceput încât unicul spectator (care primeşte indicații sonore, în cască, în privința traseului de urmat) aude ambianța sonoră a zonelor străbătute prelucrată şi alterată (în căşti) suprapusă peste ambianța sonoră şi vizuală reală a zonei. Efectul e destabilizator, de pierdere a reperelor imediate, dar şi de generator al unei atenții augmentate, care au ca efect o privire nouă, proaspătă asupra zonei urbane respective.

Se mai pot da nenumărate exemple ale unor astfel de acțiuni performative care sunt construite pornind de la aceeaşi intenție: renunțarea la izolarea față de oraş şi folosirea energiilor acestuia în sinergie cu energia artiştilor. În toate aceste cazuri, artiştii părăsesc locul care li s-a atribuit oficial pentru a crea şi forțează

frontierele dintre artă şi viaţă, căutând noi spaţii „intermediare" unde arta lor să se reangajeze într-un schimb energetic direct şi imprevizibil cu viaţa din care se inspiră.

Pentru ca acest schimb să se petreacă însă, şi locuitorii trebuie să fie doritori ca oraşul lor să devină primitor ca „scenă" pentru diferite acte artistice şi să nu fie ostili faţă de cei ce le transformă temporar cadrul vieţii de zi cu zi într-un spaţiu mai viu, mai neaşteptat, mai anarhic.

Când, în 1990, am încercat împreună cu un grup de colegi de la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale" din Bucureşti să propunem un moment de improvizaţie teatrală stradală în Piaţa Universităţii, sub conducerea artistei britanice Denise Wong (pe care o găzduiam în cadrul proiectului „Seeding A Network"), s-a format imediat un grup de oameni care s-au manifestat ostil, împiedicând acest act artistic pe motivul că „în acel loc s-a murit pentru libertate". Acest spaţiu public, în centrul Capitalei, le apărea acelor oameni ca fiind încărcat, după evenimentele din decembrie 1989, de acelaşi tip de sacralitate ca un cimitir. Poliţia apărută la faţa locului le-a dat imediat dreptate protestatarilor, constatând că nu aveam „aprobări oficiale" şi evacuându-ne sub pretextul tulburării ordinii publice şi în interesul propriei noastre siguranţe.

Unui act artistic îi fusese interzisă în 1990 desfăşurarea în spaţiul public, născând întrebarea: sub ce idee se plasează un spaţiu public astăzi? Cui îi aparţine el? Ce reprezintă el pentru locuitorii şi vizitatorii oraşului? Este legitim pentru un grup performativ să îl folosească pentru a întâlni locuitorii oraşului sau nu?

Autorităţile locale au oferit, în timp, propriul lor răspuns: Piaţa Universităţii din Bucureşti s-a umplut în anii următori de cruci şi monumente funerare, la concurenţă cu statuile reprezentând personajele lui Caragiale din faţa Teatrului Naţional. Aglomerările incoerente de monumente şi statui nu par a deranja pe nimeni precum o fac oamenii vii care ar putea submina „ordinea publică" desfăşurând un alt tip de activitate pe domeniul public decât circulaţia ordonată dintr-un loc în altul.

Atunci când decid să iasă înspre spaţiile oraşului, oamenii de teatru joacă un rol extrem de important, care constă în umanizarea acestor spaţii prin reproiectarea unei scări umane într-un loc ce tinde a fi dominat de clădiri, monumente, căi de rulare şi spaţii de staţionare pentru autoturisme şi spaţii dedicate activităţilor comerciale. Din acest punct de vedere, chiar şi cel mai neutru act artistic petrecut în spaţiul public are o componentă civică, prin simpla readucere aminte locuitorilor oraşului că acesta le aparţine şi este un loc de interacţiune umană şi nu doar de trecere între spaţii oficiale sau private.

Iar dacă artiştii încearcă mai mult decât atât, şi anume să sugereze că spaţiul public ar putea arăta şi cu totul altfel, imaginaţia locuitorilor poate fi pusă în mişcare într-un mod care poate duce înspre iniţiative de transformare a acestui spaţiu. Ca exemplu, o serie de acţiuni ale organizaţiei slovene „Bunker" au urmărit recuperarea unor spaţii ocupate de autoturisme, dintr-un cartier central al Ljubljanei, pentru alte tipuri de activităţi: când şoferii îşi conduceau autoturismele spre locurile lor obişnuite de parcare, le găseau ocupate cu nisip şi nişte paşnici bătrâni jucându-se acolo cu bile de metal, sau cu pământ pe care alţi locuitori îl cultivau cu plante, sau cu tarabele unei mici pieţe de legume şi fructe. Cei care le ocupaseră „intrau în personaj", jucându-şi rolul ca şi când acolo se joacă ei cu bile de când lumea, acolo cultivă plante de 20 de ani etc. Acţiunile au un caracter performativ, încarnând o posibilă felie de viaţă care arată la fel de „reală" precum cea reală şi propunând astfel o nouă perspectivă asupra unui spaţiu public care pare definit în caracteristicile sale esenţiale într-un mod permanent, nenegociabil. Acţionând astfel, artiştii îşi îndeamnă concitadinii

să reflecteze asupra spaţiului public, să realizeze că stă în puterea lor să îl transforme şi să îl redefinească şi să se întrebe: ce vrem de fapt? Cum vrem să arate locul în care trăim?

Realizarea faptului că oraşul aparţine locuitorilor săi se produce, în acest caz, la nivel de imagine şi la nivel senzorial, arta ieşind din locul atribuit oficial (muzeul, sala de concerte, clădirea instituţiei oficiale de teatru, operă, balet etc. – locul „însemnat" care ne transmite că, dacă vrem artă, ştim unde s-o găsim) pentru a învesti spaţiul public în funcţia lui de întâlnire şi comunicare.

Ieşirea în spaţiul public presupune totodată şi renunţarea, cel puţin temporară, la un statut special, aparte, protejat pentru o condiţie vulnerabilă, la scară redusă, egală cu a celorlalţi membri ai comunităţii, dar şi un caracter rebel, subversiv, de chestionare a unei ordini în care cineva a decis cândva că arta trebuie conţinută în locuri speciale şi că pentru actele artistice trebuie emisă o sancţiune oficială.

Chestionare şi marginalitate

Atingem astfel un aspect esenţial privind raportul artiştilor cu societatea.

Aceştia sunt împărţiţi, în genere, între două tendinţe care par dihotomice: una tinde înspre obţinerea recunoaşterii publice a abilităţilor specifice, a talentului, poziţie generatoare de respectabilitate socială, cealaltă tinde înspre atitudinea critică, de chestionare a normelor după care se conduce societatea, poziţie ce poate îmbrăca aspecte subversive, contestatare. Într-un caz ideal, cele două poziţii convieţuiesc, fără ca una să o excludă pe cealaltă. Dar această convieţuire e atinsă doar acolo unde atât artiştii, cât şi societatea în ansamblu, înţeleg şi îşi asumă ambele condiţii.

În principiu, instituţiile de stat oferă „garanţia" unui statut social respectabil, prin poziţionarea în centrul, geografic şi simbolic al comunităţilor în care funcţionează şi prin faptul că şi-au câştigat chiar de la înfiinţare – şi reuşesc să îşi asigure în continuare – subvenţionarea din fonduri publice, putând astfel conta pe o anume predictibilitate în ceea ce priveşte planurile de viitor, pe care o transferă la rândul lor asupra angajaţilor. Cât despre capacitatea lor critică la adresa societăţii care le întreţine şi al căror produs sunt, aceasta nu poate depăşi limitele de funcţionare normală a sistemului în care teatrul de stat e o rotiţă, în calitatea lui de instituţie publică. Cu alte cuvinte, unui teatru de stat i se va permite să fie critic până la limita de la care pune în pericol sistemul din care face parte. Cu cât o societate e mai deschisă şi îşi construieşte ca mod de existenţă acceptarea chestionării şi repunerea periodică în discuţie a valorilor şi a practicilor sale curente, cu atât critica izvorâtă din chiar instituţiile pe care societatea le cultivă va fi mai tolerată, sau chiar încurajată. În principiu însă, un teatru de stat îşi asumă – declarat sau subînţeles – şi o anume misiune educaţională posibilă numai datorită unui grad ridicat de prestigiu social şi cultural şi, prin urmare, tinde să-şi conserve prestigiul şi nu se expune cu uşurinţă la posibilitatea de a fi el însuşi criticat pentru abandonul acestei misiuni.

În anii comunismului, teatrul românesc a dezvoltat acea complicitate cu publicul, caracteristică întregului spaţiu est-european în aceeaşi perioadă, în care creatorii de teatru şi spectatorii erau uniţi într-o atitudine critică implicită, subterană, subversivă, la adresa unei realităţi sociale percepută de către toţi ca ostilă şi nocivă. În anii nouăzeci însă, această capacitate critică şi-a pierdut obiectul unic: de acum putea fi criticat liber orice, dar paradoxul noii condiţii face ca orice atitudine de acest tip să conţină implicit riscul deranjării unei categorii de public. De aceea, deşi liber să experimenteze formal (o explorare ce fusese

descurajată pe tot parcursul perioadei socialismului de stat ca fiind o tendință nesănătoasă ce poate avea ca rezultat inaccesibilitatea artei pentru clasa muncitoare), teatrul românesc devine în mod paradoxal temător să nu supere, să nu şocheze, să nu deranjeze prea tare. De unde predilecția sa către repertoriul clasic şi o anume reticență față de dramaturgia nouă, contemporană, care nu e încă verificată în spațiul românesc şi deci nu se poate anticipa ce reacții va genera în rândul publicului şi al criticii. După 1990, teatrul românesc se angajează treptat într-un proces de îmburghezire, în pas cu un public şi o receptare critică ce pare să caute mai curând confirmări ale valorilor sale, pe care să se aşeze noua ordine socială, decât controverse.

În ton cu întreaga societate, teatrul se lasă atins de un val de religiozitate care îmbracă multiple manifestări – de la iconițe şi candele ce ard în cabinele actorilor, pe holuri şi în culise, la refuzul acestora de a rosti cuvinte licențioase sau de a avea pe scenă un comportament perceput ca „indecent”, mărturisirea credinței în aproape orice interviu public, studiul teologiei şi chiar călugărirea unor actori (cazuri cunoscute fiind la Teatrul Bulandra, Teatrul „Nottara” şi Teatrul Național din Bucureşti).

De altminteri, „Domnule Iliescu, credeți în Dumnezeu?” este întrebarea ultimă şi definitivă cu care candidatul Emil Constantinescu punctează decisiv în confruntarea finală (televizată în direct pe canalul național la o oră de vârf) pentru câştigarea alegerilor prezidențiale la mijlocul anilor nouăzeci – la sugestia lui Ion Caramitru. Ateismul sau agnosticismul unui om politic român au rămas de atunci încoace cărți exclusiv perdante, astfel încât mănăstirile au devenit destinații preferate ale politicienilor de toate spectrele, pentru băi de mulțime televizate. În instituțiile statului, religia se bucură de o prezență foarte vizibilă: icoane şi crucifixe împodobesc ministere, administrații de stat, inspectorate şi universități – de la ghereta portarului până la secretariate şi birourile diriguitorilor, uneori chiar şi sălile de curs. Crainicii radioului şi televiziunii de stat anunță Naşterea sau Învierea lui Hristos, iar pe majoritatea siteurilor internet oficiale li se urează cetățenilor cele bune cu ocazia Sfintelor Sărbători de Crăciun sau de Paşti.

E consecința unei explozii religioase care atinge, în unele manifestări (înghesuiala la moaşte, crucile aplicate pe autocarele echipelor de fotbal sau brodate pe tricourile jucătorilor, valizele cu bani transportate cu elicopterul la Muntele Athos) o fervoare sud-americană.

Persecutată de regimul comunist, religia revine în forță în anii nouăzeci în societatea românească, inclusiv în rândul intelectualilor şi artiştilor, în general mai sceptici față de dogme şi ideologii. „Nu-mi aduc aminte [...] să fi fost întrebat de atâtea ori dacă eu cred în Dumnezeu sau dacă vreau să mă convertesc”, scrie Mario Vargas Llosa, descriind prima sa vizită în realitatea post-comunistă românească.[327]

Teatrul românesc merge, începând din 1990, în acelaşi sens cu societatea, fără o rezistență critică, care nu mai apare nimănui ca necesară; în consecință, el îşi asumă un foarte slab rol critic social pe parcursul anilor nouăzeci, preocupat mai curând de transferul cât mai reuşit al prestigiului său artistic în noua realitate.

În condițiile sociale şi economice extrem de dificile ale anilor nouăzeci, noile companii independente şi-au putut asuma doar parțial poziția de marginalitate care să le fi permis o plasare în postura de chestionare în profunzime a valorilor pe care se construieşte noua ordine socială. Geografic, ele au căutat să se manifeste cât mai în centrul Capitalei: Teatrul Act şi Teatrul Luni

327 Am dezvoltat mai pe larg această temă în articolul „Teatru sau biserici – momentul unei opțiuni”, în *Teatrul azi* # 5-6-7/2009, p. 171

de la Green Hours şi-au stabilit sediul pe Calea Victoriei, spaţiile neconvenţionale folosite de Teatrul Levant au fost Sala Dalles (aproape de Piaţa Universităţii) şi Muzeul Naţional de Artă, în Piaţa Revoluţiei (fosta Piaţă a Palatului Regal), celelalte companii prezentându-şi producţiile în cea mai mare parte pe scenele centrale ale teatrelor de stat. Simbolic însă, când actori de calibrul Valeriei Seciu, al lui Marcel Iureş sau Adrian Pintea joacă în afara sistemului de stat, pe scene mici sau în spaţii neconvenţionale, chiar dacă plasate geografic central, ideea de marginalitate devine vizibilă, ba chiar dobândeşte o legitimitate pe care nu i-o pot conferi artişti debutanţi, oricând pasibili de a fi suspectaţi că nu pot încă lucra în sistem.

Este greu de imaginat astăzi cât de distrus arăta peisajul social românesc de la începutul anilor nouăzeci. În rapoartele interne ale partenerilor britanici din programul NOROC (cel mai longeviv şi temeinic program de schimburi teatrale în care s-a angajat teatrul românesc după 1990) pe care am avut ocazia să le consult, majoritatea dintre ei sunt uimiţi chiar şi de simplul fapt că, în condiţiile pe care le descoperă în realitatea românească, partenerii lor români reuşesc pur şi simplu să facă teatru. Lumea românească le apare ca extrem de destructurată, de periferică, ea însăşi o margine; e vorba de o realitate socială în care până în 1999, minerii descindeau periodic la Bucureşti pentru a-şi impune voinţa cu ciomegele.

Până când această realitate nu reuşeşte să îşi structureze şi să îşi dezvolte un centru şi o margine, consider că o iniţiativă independentă în teatrul românesc al acelor ani, chiar dacă folosea un spaţiu situat în centrul geografic al Capitalei, poate fi asociată unei marginalităţi cel puţin la fel de „respectabile” ca a oricărei periferii sociale sau culturale dintr-o societate dezvoltată.

În schimb, ceea ce au făcut unele dintre aceste iniţiative a fost să se plaseze simbolic în marginalitate, creând un spaţiu pentru ceea ce încă nu avusese o „voce” în teatrul românesc: minorităţi şi defavorizaţi din toate zonele experienţei umane. Această atitudine a contribuit la o mutaţie care nu s-a realizat decât, într-adevăr, periferic în teatrul românesc al acelor ani: deplasarea accentului de pe marile teme, de pe explicarea întregului prin mecanismele istoriei şi ale relaţiei cu divinitatea, pe proiectarea existenţei omului simplu, banal, în centrul atenţiei publicului.

Companiile independente şi-au concentrat forţele pe transformarea viziunii „în mare” într-una „în mic”, centrând întregul demers teatral pe oameni, privindu-şi – şi încercând să-şi înţeleagă – contemporanii vulnerabili, în demersuri artistice axate pe teme neglijate până atunci, fie din raţiuni ideologice, fie dintr-o înţelegere „înaltă” a artei.

În acest sens, recuperarea sensului moral al teatrului reprezintă, aşa cum precizează Dumitru Solomon într-un articol dintr-o revistă de specialitate, „o problemă acută”: „Mi se pare însă că, cel puţin în momentul actual, o problemă mai acută decât cea a formei, sau a formelor, este aceea a rostului moral al teatrului. Câtă vreme sunt agresaţi oameni, câtă vreme sunt ucişi copii, câtă vreme clasa politică se dovedeşte din ce în ce mai imorală, sensul principal al teatrului mi se pare a fi unul moral. [...] Cred că e înţelept să păstrăm o deschidere prudentă faţă de orice tip de teatru, convenţional sau neconvenţional, judecându-l nu atât după formă cât după forţă, forţa cu care transmite strigătul sau şoapta omului, după capacitatea de a topi ceva din granitul egoismului nostru şi de a ne aminti apartenenţa la specia umană, mai importantă poate decât apartenenţa la o rasă, la o naţiune, la o etnie sau la o familie.”[328]

[328] Dumitru Solomon, „Cât de nou?”, în *Teatrul azi* # 8-9-10/1993, p. 3

Recuperarea rolului critic

„Arta nu este însă niciodată însăşi viaţa, ci expresia unei atitudini umane faţă de ea. Teatrul este fidel esenţei sale numai dacă ia atitudine critică faţă de viaţa contemporană. Fotografia, cinematograful, televiziunea au eliberat teatrul de obligaţia de a oglindi viaţa şi de a o compensa cu poveşti. El poate, în sfârşit, să devină el însuşi: conştiinţa critică a unei epoci, reprezentată în cele patru dimensiuni spaţio-temporale ale jocului scenic. Actualitatea face parte din însăşi definiţia teatrului. Spectacolul teatral este un act dramatic. Spre deosebire de literatură, care se scrie în absenţa cititorului şi se citeşte în absenţa scriitorului, teatrul se desfăşoară atât în prezenţa actorilor, cât şi în prezenţa spectatorilor. Fie că se referă la trecut, fie că se referă la viitor, reprezentaţia teatrală este întotdeauna prezentă şi interesează prezentul. [...] Teatrul este întotdeauna contemporan."[329] Aceste reflecţii ale lui Henri Wald, publicate chiar la începutul anului 1990 în singura, pe atunci, revistă de specialitate – „*Teatrul azi*" – leagă atitudinea critică faţă de viaţa contemporană de însăşi esenţa teatrului, eliberându-l de obligaţia „de a spune poveşti" pentru a-şi accepta adevărata condiţie, aceea de conştiinţă critică a unei epoci.

Noutatea acelor ani, însă, constă în faptul că teatrului i se cere să devină conştiinţa critică a unei epoci care abia începe, lucru greu de realizat pentru că teatrul nu poate avea încă, în anii nouăzeci, distanţa care să-i permită un spaţiu de reflecţie faţă de o realitate în plină mişcare în mijlocul căreia se află, ca şi celelalte arte, de altminteri, care nici ele nu descoperă imediat un spaţiu de manifestare critic. Libertatea, se zice, se instalează în pauza dintre acţiune şi reacţie; dar realitatea românească a anilor nouăzeci nu conţine niciun fel de pauză, e numai un şuvoi de evenimente care nu aşteaptă să fie înţelese şi explicate. De altminteri, „marile mecanisme ale istoriei", materie primă a teatrului care fusese intens utilizată până cu câţiva ani în urmă, par incapabile să mai descrie timpurile pe care le trăiesc artiştii şi publicul anilor nouăzeci: ce legătură mai e între viaţa lor şi Richard III, eroul textului shakespearean care stă la baza unui extraordinar spectacol în regia lui Mihai Măniuţiu la Teatrul Odeon?

Pe de altă parte, noua realitate ce începe să se construiască este tocmai cea pe care artiştii din ţările foste comuniste nu se grăbesc s-o scruteze critic în mod esenţial, pentru simplul motiv că ea reprezintă însuşi obiectul dorinţei generale: democraţia politică cuplată cu capitalismul economic. Dimpotrivă, ţările foste comuniste se lansează în anii nouăzeci într-un proces de parcurgere cât mai accelerată a „distanţei" ce le separă de civilizaţiile europene avansate, proces ce le pune în competiţie unele cu altele în a găsi strategii şi alianţe care să le apropie cât mai rapid de spaţiul occidental. A fi critic faţă de o astfel de realitate devine o imposibilitate, căci, într-o ţară abia ieşită din comunism, nu există o poziţie unde să te plasezi critic, care să nu te aşeze de partea defunctei ideologii a socialismului de stat. Prin urmare, intelectualii români privesc mai ales înspre trecutul interbelic, considerat perioada de maximă înflorire culturală a României moderne şi înspre prezentul occidental.

Relaţia teatrului românesc al anilor nouăzeci cu prezentul se dovedeşte a fi dificil de construit. Noile probleme care preocupă societatea – şomajul, dezmembrarea familiilor, pauperitatea economică, infracţiunile de toate felurile, conflictele sociale generate de redimensionarea unor întregi ramuri industriale, manipulările presei, emigrarea masivă, sexualitatea cu toate formele ei, abuzurile din interiorul familiilor – erup cu forţa unor lucruri despre care nu se vorbise niciodată până atunci. Trebuie teatrul să se deschidă înspre astfel de probleme? Cum le-ar

[329] Henri Wald, „Luciditatea teatrului", în *Teatrul azi* # 2/1990, p. 10

putea aborda? Nu e acesta mai curând rolul televiziunii, de exemplu?

Cât priveşte „eliberarea de obligația de a spune poveşti”, pe măsură ce tehnologia avansează, fiecare dintre arte se eliberează implicit de obligația de a fi o oglindă prea directă a realității, lăsând acest rol noului venit: s-a spus acest lucru despre artele vizuale la apariția fotografiei, despre teatru la apariția filmului etc. Prin urmare, această evoluție de la oglindire înspre reflecție critică pare legată şi de apariția unui alt, nou limbaj artistic, mai apropiat realității, mai fidel ei. Pentru aceasta însă, arta mai veche trebuie să plonjeze într-un proces de căutări formale, pentru a-şi redefini limbajul, pentru a propune celor cărora i se adresează, un nou raport. Meşteşugul în imitarea realității şi capacitatea de a crea frumosul nu va mai fi în centrul acestui nou raport.

Într-un fel, tot progresul tehnologic a făcut ca tradiția artei contemporane să fie şi o tradiție a suspiciunii. A suspiciunii față de o realitate care a dus la războaie în care noile arme de ucidere în masă împing umanitatea spre noi culmi ale bestialității, a suspiciunii față de dogme şi ideologii care justifică crima, a suspiciunii față de ea însăşi – față de vechea artă, ce a confirmat ordinea socială care a permis aceste lucruri.

Prin urmare, teatrul românesc e obligat să intre într-un stadiu de redefinire, de reaşezare a valorilor, a discursului, a raporturilor cu lumea. Închiderea în sine şi fuga de prezent sunt reacții de apărare ale sistemului teatral ce generează un anume gol în relația cu prezentul.

Dramaturgia românească nouă nu intervine nici ea hotărâtor, teatrele nefiind bombardate cu texte „impertinente” ca în spațiul britanic sau cel german. O alianță a regizorilor cu autorii dramatici întârzie să se nască, în ciuda eforturilor unui fenomen ca Dramafest. Ideea unui teatru axat pe producția de texte noi sau care să funcționeze pe bază de proiecte nu găseşte sprijin.

În aceste condiții, montarea de texte din dramaturgia contemporană universală, spre care se orientează cu prioritate companiile independente, încearcă să furnizeze o nouă bază rolului critic al teatrului. Este o soluție întâmpinată cu un grad de rezistență parțial întemeiat: aceste piese descriu probleme ale altor societăți, vor fi ele relevante şi pentru noi? Nu în totalitate, desigur, căci ele iau aspecte specifice spațiilor socio-culturale în care au apărut şi probabil doar acolo influența lor poate fi maximă.

Dar montarea unor texte ce abordează probleme despre care teatrul românesc nu a vorbit niciodată în mod direct aruncă o primă punte înspre formularea unei atitudini critice asupra unei societăți spre care cea românească se îndreaptă doar, pentru moment.

Şi mai aduc ceva aceste texte, într-o societate radicalizată la extrem cum este cea românească a anilor nouăzeci: exemplul unei atitudini critice care nu poate fi asimilată cu negația, cu respingerea acelor aspecte ale realității contemporane cu care spectatorul ar putea fi în dezacord; din acest punct de vedere, deşi companiile independente refuză să şi-l mai asume explicit (cu excepția singulară, probabil, a Teatrului Act), montând astfel de texte, acestea încep să exploreze în mod practic, alături de identificarea reperelor unui nou rol critic, şi coordonatele unui nou rol educațional al teatrului contemporan.

Eficiență şi dezvoltare în cazul organizațiilor independente

Orice formulă nouă de organizare au ales organizațiile teatrale independente româneşti, acestea au urmărit cu consecvență, întotdeauna şi în toate cazurile, prioritizarea

activității artistice. Cu alte cuvinte, numitorul comun al activității diferitelor structuri independente a constat în acei ani – şi de atunci începând, mereu – în reducerea la minimum a activităților de suport tehnic şi administrativ şi plasarea lor din start în poziția de auxiliar al activităților artistice. Această ordine a lucrurilor, oricât de logică pare, nu e neapărat formula de funcționare a instituțiilor teatrale de stat, a căror schemă de personal demonstrează că resursele se risipesc într-un procent semnificativ pe cu totul altceva decât producția teatrală şi activitățile direct legate de aceasta.

Orice instituție tinde, e demult cunoscută această tendință, să devină mai devreme sau mai târziu propria-i rațiune de a fi, uitând că destinația sa principală a fost oferirea unui anume serviciu, comunității în care s-a instalat. După un timp suficient de funcționare, în care şi-a demonstrat necesitatea şi şi-a validat existența, o instituție devine, într-o măsură mai mare sau mai mică, „kafkiană”, generându-şi regulamente şi practici de funcționare care ajung adesea să îi îngreuneze propria-i activitate principală.

O organizație independentă trebuie, ca şi o instituție în faza inițială, să îşi justifice apariția printr-o necesitate. Ea încearcă să identifice o nişă neocupată, un serviciu neoferit încă, sau urmăreşte să ofere acel serviciu alături de un alt organism care există şi e deja activ în acel domeniu. Dar o organizație independentă nouă trebuie să îşi afirme cumva diferența de abordare, să cultive pluralitatea – de pe urma căreia beneficiază ea însăşi – şi să fie în toate mişcările ei extrem de eficientă, căci costul oricărei greşeli îi poate fi fatal.

Companiile teatrale independente analizate în această lucrare se plasează pe zona de intersecție a teatrului de artă cu cel de consum şi cu cel experimental. Se mişcă rapid dintr-una în alta, validate sau invalidate de interesul pe care îl stârnesc şi de sprijinul pe care reuşesc să îl atragă. Dacă ajung într-o zonă artistică sau alta, aceasta are de a face atât cu propriile lor intenții şi interese, cât şi, într-o măsură mult mai mare decât în cazul sistemului teatral de stat, cu răspunsul pe care activitatea lor îl generează. Cu alte cuvinte, sensul şi continuarea activității lor depind enorm de contextul social şi cultural în care evoluează, de permisivitatea şi interesul acestuia pentru ceea ce organizația nou apărută are de oferit.

O organizație teatrală independentă e condamnată să fie eficientă, de însăşi independența ei. Ea trebuie să convingă un finanțator, public sau privat, de importanța susținerii unui proiect pe care îl propune, căci nu beneficiază de subvenție publică necondiționată, ca un teatru de stat. Dacă finanțatorul e public, trebuie identificat un program sau o licitație publică de proiecte; pentru a se califica, proiectul prezentat trebuie să corespundă criteriilor definite de finanțator, iar pentru a câştiga finanțarea proiectul trebuie să propună modalități de realizare mai eficiente şi cu impact mai mare decât proiectele altor organizații. Dacă finanțatorul e privat, proiectul trebuie să țină cont de interesele sale specifice şi de gradul de vizibilitate pe care acesta îl doreşte. În toate cazurile, proiectul unei organizații independente obține finanțare numai dacă reuşeşte să convingă că va cheltui fondurile alocate cu eficiență maximă, într-un mod corect şi transparent, şi că va executa proiectul în parametrii şi la termenele stabilite.

Realizarea unui proiect devine astfel singura rațiune de a fi a organizației independente, care nu îşi poate decât astfel justifica existența şi crea un istoric. Ea e astfel condamnată la dinamism şi eficiență, ca unică modalitate de supraviețuire.

Cu cât contextul e mai arid şi mai lipsit de posibilități de finanțare periodice şi transparente (şi contextul românesc al anilor nouăzeci e mai degrabă un astfel de context), o organizație independentă trebuie să improvizeze, să se mişte rapid, să convingă parteneri, voluntari, sponsori, să genereze

veşnic încredere şi să îşi cultive cu grijă imaginea. Cu cât ajunge să depindă de mai multe surse, „baletul” de a satisface toate pretenţiile acestora e mai complicat. În tot acest ghem de relaţii, organizaţia trebuie să aibă grijă să nu îşi dilueze sau să nu îşi piardă identitatea, ba chiar să şi-o afirme într-un mod care să o facă cât mai uşor recognoscibilă.

În România anilor nouăzeci, companiile independente sunt cele care au identificat primele posibilităţi de finanţare din afara domeniului cultural (care se reduceau, pentru ele, la posibilitatea unor mici finanţări sporadice prin concursuri de proiecte organizate de UNITER sau ArCuB) şi s-au aliat cu fundaţii din domeniul societăţii civile – Fundaţia Soros pentru o societate deschisă, Fundaţia pentru Dezvoltarea Societăţii Civile etc.

În domeniul teatral, presiunea e mare, căci „[...] un spectacol ratat implică pe lângă pierderi materiale irecuperabile şi situaţia jenantă a dezvăluirii publice a eşecului. De aceea, în condiţii normale, realizatorii unui spectacol (căci nu ne referim în contextul de faţă la dramaturgia experimentală) sunt, de regulă, mai înclinaţi spre conformism, spre soluţii sigure, anterior verificate, spre forme de expresie asimilate de public şi având astfel o accesibilitate asigurată. De aici o mai riguroasă cenzură critică asupra ideilor novatoare, puse sub semnul întrebării şi adesea considerate neviabile înainte de a fi putut să se materializeze şi deci să fie infirmate sau confirmate ca fapt de artă.” Aceste consideraţii sunt emise de către esteticianul, director al Teatrului „Nottara” imediat după 1990, Victor Ernest Maşek.[330]

Un proiect care ar pune un teatru de stat doar în „situaţia jenantă a dezvăluirii publice a eşecului”, dar nu ar avea consecinţe asupra subvenţiei publice permanente pe care acesta o primeşte, pentru o companie teatrală independentă este o ghilotină care poate aduce sfârşitul activităţii acesteia. O astfel de organizaţie nu îşi poate, în mod normal permite un eşec public. Marja ei de toleranţă este mult mai mică, căci ea are nevoie ca activitatea să îi fie recunoscută drept utilă, proiect cu proiect.

De aceea, o organizaţie independentă e obligată nu numai să se lupte permanent pentru supravieţuire, dar şi să fie extrem de atentă la felul în care decide să se dezvolte. Căci un echilibru la care ajunge la un moment dat în ecosistemul cultural şi social poate fi pierdut în mai multe moduri.

Organizaţiile independente care reuşesc să treacă de faza pionieratului se văd în faţa a patru opţiuni:

– continuă să se dezvolte şi să crească până devin instituţii
– îşi menţin dimensiunea şi riscă să fie percepute ca stagnante
– îşi reduc activitatea într-un grad care face posibilă supravieţuirea
– îşi încheie misiunea şi se autodesfiinţează.

Primul caz reprezintă tendinţa firească după „naştere” – creşterea şi dezvoltarea.

Dar această dezvoltare poate avea loc numai dacă e susţinută de două tipuri de resurse: cele interne şi cele externe. Resursele interne ale unei organizaţii îi pot permite sau nu să se dezvolte. Dacă decide să crească scara la care îşi desfăşoară activitatea şi să mărească frecvenţa evenimentelor, o organizaţie va fi nevoită să-şi formeze şi să-şi menţină o echipă permanentă de lucru, mai mare. Vor creşte nevoile de spaţiu şi bugetele de operare, ritmul şi complexitatea activităţilor curente. Întreaga dinamică a unei astfel de organizaţii se modifică, generând uneori practic o altă organizaţie decât cea pe care fondatorii şi-au imaginat-o iniţial. Un anume fel de a face lucrurile, relaxat

330 Victor Ernest Maşek, „Capcane şi limite”, în *Teatrul azi* # 7-8/1990, p. 54

şi liber (care o diferenţiază, în principiu, de climatul de lucru instituţional) va fi tot mai greu de menţinut, înlocuit de o organizare a activităţii sub semnul unei eficienţe exacerbate, asemănătoare celei militare – trădată de expresii de tip „public-ţintă”, „ofiţer de presă” etc. (preluate prin intermediul domeniului comercial). Acţionând înspre o dezvoltare mai mare decât îi permit resursele interne, o organizaţie independentă îşi poate pierde în cele din urmă identitatea, ajungând să fie altceva decât şi-a propus, în cazul în care ceea ce şi-a propus de la început nu a fost crearea încă a unei instituţii.

Acest lucru e în directă legătură cu resursele externe pe care mediul social şi cultural i le pune acesteia la dispoziţie. Dacă mediul îi „face loc” să se dezvolte, permiţându-i un spaţiu de manevră suficient şi acces la surse de finanţare a activităţilor, acesta recunoaşte implicit că apariţia unei asemenea organizaţii corespunde unei nevoi de-ale sale şi că aceasta va ocupa un teritoriu până atunci neacoperit sau care se creează odată cu dezvoltarea societăţii în direcţia anticipată de această organizaţie. Dacă mediul se manifestă indiferent sau ostil, nepermiţându-i organizaţiei independente decât un spaţiu de manevră şi un acces la resurse redus, el îi va determina dimensiunea până la care aceasta poate să se dezvolte. Căci o organizaţie independentă, dezvoltându-se, ocupă un teritoriu social şi cultural: acest lucru se poate face prin deteritorializare – luând o bucăţică dintr-un teritoriu ocupat până atunci de altcineva – sau prin crearea unui teritoriu nou. În ambele cazuri, numai un mediu permisiv îi va crea condiţiile favorabile dezvoltării.

În contextul teatral românesc al anilor nouăzeci, organizaţia independentă care reuşeşte să se dezvolte cel mai mult este Fundaţia Art-Inter Odeon, transformată ulterior în Teatrul Act. Acesta e un caz emblematic pentru a analiza limita de sus a dezvoltării permise de resursele mediului sociocultural românesc al acelor ani.

Fundaţia Art-Inter Odeon îşi începe activitatea cu un puternic sprijin extern, care îi permite realizarea unui prim spectacol – „*Omor în catedrală*” de T.S. Eliot în regia lui Mihai Măniuţiu – la o scară asemănătoare unui teatru naţional (de altminteri, spectacolul e coprodus cu Teatrul Naţional din Cluj, şi porneşte imediat într-un turneu britanic organizat de partenerii externi). Intenţia fundaţiei de a construi un teatru nou nu găseşte sprijin. Odată identificat subsolul de pe Calea Victoriei pe care Fundaţia începe să îl amenajeze înspre ceea ce va deveni primul spaţiu teatral independent românesc, două noi spectacole sunt produse: primul chiar în acest spaţiu – „*Cetatea soarelui*” – şi al doilea pe o scară mai mare – „*Genosse Frankenstein, unser geliebter Führer!”*, din nou cu sprijin extern, coprodus de „Weimar, capitala culturală europeană 1999” cu Teatrul Act şi Teatrul Odeon. Cel de-al doilea spectacol nu se poate reprezenta în România, din nou negăsindu-se sprijin pentru acest lucru, deşi ecoul internaţional este foarte bun. De aici înainte, Teatrul Act va opta exclusiv pentru producţii la o scară mică, adaptate spaţiului şi resurselor proprii.

Aceste limite de dezvoltare au fost rezultatul „negocierii” cu realitatea românească a anilor nouăzeci, care atât a putut face pentru unii dintre cei mai importanţi creatori de teatru români, aflaţi în faza de maturitate: Marcel Iureş, Mihai Măniuţiu, Alexandru Dabija, Doina Levintza şi artiştii invitaţi de ei.

Spre comparaţie, oraşul Varşovia a decis să aloce resurse de ordinul milioanelor de euro pentru ca lui Krzysztof Warlikowski şi colaboratorilor săi să li se construiască un teatru nou, numit chiar aşa – Nowy Teatr. Acest viitor „centru intercultural multidisciplinar” va fi amenajat prin transformarea unui spaţiu industrial dezafectat în centrul Varşoviei (în cartierul Mokotow), ce se întinde pe o suprafaţă de 9.000 de metri pătraţi. Conceptul arhitectural este rezultatul unui concurs internaţional în două

etape, intenția viitorilor ocupanți fiind de „a dezvolta un dialog cu publicul fără a ne restrânge la activități pur teatrale. Acesta trebuie să fie un spațiu pentru situații artistice noi. Un spațiu pentru acțiuni independente ale artiştilor invitați – un spațiu creat de oameni cu idei. Unul dintre scopurile Teatrului Nou este acela de a interacționa cu viețile cetățenilor Varşoviei pentru a le schimba percepția asupra oraşului. Va scoate la lumină amintiri ascunse, negate sau obscure. Va crea noi oportunități artistice, va dezvolta o imaginație interdisciplinară, eliberată de diviziuni şi prejudecăți. Fiecare eveniment va fi un punct de plecare pentru discuții, conversații, întâlniri, schimburi de opinii şi idei. Teatrul Nou nu e despre a da spectacole, ci despre a crea dialoguri şi a iniția conversații despre chiar şi cele mai neplăcute subiecte. Teatrul Nou este locul unde se lărgeşte câmpul de bătălii artistice."[331]

Aceste extrase din mini-manifestul Nowy Teatr din Varşovia nu sună foarte diferit de ceea ce declară artiştii români ce inițiază structurile independente menționate în această lucrare. Chiar Teatrul Act îşi propune şi realizează, după puteri, aşa cum am prezentat în capitolul axat pe studiile de caz, evenimente asemănătoare. Diferența de nivel vine din răspunsul mediului sociocultural la aceste intenții şi acțiuni, din resursele pe care acesta decide să le pună la dispoziția unor oameni a căror calitate artistică garantează realizarea lor la un nivel de excelență; şi din reticența Teatrului Act de a se angaja într-o relație prea strânsă cu Statul, dată fiind experiența traumatizantă – demiterea lui Alexandu Dabija de la conducerea Teatrului Odeon – care a dus la crearea acestui teatru independent.

Aceasta fiind limita de sus atinsă de o companie teatrală independentă românească în dezvoltarea sa, celorlalte inițiative independente le-au rămas următoarele trei opțiuni.

[331] V. www.nowyteatr.org

Menținerea unor dimensiuni mici e practicată cu succes atât de Teatrul Fără Frontiere, cât şi de Teatrul Luni de la Green Hours. Fundația Antigona şi Fundația Toaca şi-au redus activitatea la evenimente sporadice. Iar Compania Bucureşti, SMART, Teatrul Levant, altFEST, Compania teatrală 777 şi, în timp ce redactez această lucrare, Teatrul Inexistent, şi-au încetat activitatea. Dacă dispariția primelor organizații menționate a fost percepută de fondatorii lor ca prematură şi a stat sub semnul amărăciunii, declarația fondatoarei Teatrului Inexistent[332] confirmă intuiția cu care încheiam subcapitolul dedicat efemerității teatrale – Theo Herghelegiu acceptă încheierea perioadei de 12 ani a activității acestei companii ca pe un fapt natural:

„Ca orice organism viu, şi o companie de teatru se naşte, trăieşte şi… dispare. Teatrul Inexistent s-a născut în 1998 şi a trăit până în 2011, când şi-a încheiat activitatea, ultima sa premieră („*Cele 3 Roxănici*") având loc fix la aniversarea a 12 ani de existență, în decembrie 2010. [...] Ce înseamnă 12 ani într-o țară cu o libertate postbelică de numai 21 de ani? [...] Eu cred că înseamnă imens. Cred că demonstrează cu probe autentice faptul că în România se poate face cultură în pofida lipsei de fonduri, de mijloace şi de sprijin de orice fel din partea autorităților. Şi mai cred că demonstrează şansa de reabilitare a acestui popor, cel puțin pe un anumit segment. În cei 12 ani de viețuire, la companie au colaborat cam 200 de artişti, care s-au livrat necondiționat pentru o cauză: cauza teatrului independent românesc. Dacă aş avea banii şi «intrările» necesare, le-aş ridica un monument. Un monument figurativ, vesel, cu o puternică expresie plastică; un monument care să sugereze curajul, sensibilitatea, umorul, sacrificiul şi puterea de a renaşte. Probabil că aş comanda unui artist plastic o mare pasăre

[332] Preluată de www.yorick.ro în aug. 2011.

Phoenix, care cloceşte un ou pătrat pe o scenă, în spatele unei cortine complet transparente. Iar materialele folosite ar fi argintul, onixul si cristalul. Şi acest monument s-ar afla nu într-un loc, ci în mai multe locuri – în fața unor clădiri de care, pe mine, una, mă leagă amintiri dureros de frumoase. Cum ar fi, bunăoară, clădirea în care se găseşte Teatrul ACT [...] Deci cam acesta ar fi gestul meu de *la revedere* pentru Teatrul Inexistent şi aşa ar arăta amprenta luminoasă pe care mi-aş dori s-o pot lăsa pe post de marcă durabilă."

Două concluzii în ceea ce priveşte noțiunile analizate în acest subcapitol în legătură cu activitatea organismelor independente:

- eficiența defineşte obligatoriu activitatea unui organism independent care reuşeşte să depăşească faza pionieratului
- dezvoltarea unui organism independent se face numai în interdependență cu mediul sociocultural în ecosistemul căruia se înscrie

În ceea ce priveşte eficiența, ar mai fi de adăugat că ea constituie în mare măsură un avantaj, dar într-o anumită măsură şi un dezavantaj.

Avantajul priveşte garanția pe care o organizație independentă ce reuşeşte să se mențină în activitate îl are în a-şi demonstra utilitatea: de aceea în Germania o companie teatrală independentă începe să se califice la subvențiile publice dacă s-a menținut în activitate minimum trei ani. Extinzând aria exemplelor, oraşul Tilburg din Olanda este considerat oraşul care se administrează în modul cel mai eficient din lume, fiind în acelaşi timp oraşul care a externalizat cele mai multe servicii către organizații non-profit, acordându-le finanțările exclusiv prin competiții deschise.

Dezavantajul are de a face cu faptul că în domeniul cultural impactul nu poate fi măsurat numai prin prisma eficienței imediate. Multe efecte ale acțiunilor culturale sunt invizibile pe termen scurt sau imposibil de cuantificat în mod direct. Curajul de a risca poate fi inhibat nu numai de limitările structurii teatrale de stat, ci şi de teama de a nu corespunde unor criterii stricte de finanțare sau de a nu reuşi execuția unui proiect artistic la termenele stabilite. Altfel spus, eficiența nu garantează în mod direct valoarea artistică ridicată.

În ceea ce priveşte conceptul de dezvoltare în domeniul cultural, aceeaşi rezervă trebuie exprimată în a asocia în vreun fel valoarea unui demers artistic cu dimensiunea sa financiară. Chiar dacă recunoaşterea de către societate a valorii demersului unui artist ar trebui, în mod ideal, să ducă la îmbunătățirea condițiilor de creație ale acelui artist sau grup de artişti, creându-i condiții de dezvoltare, acest lucru nu spune până la urmă nimic despre valoarea în sine a artistului, ci doar despre gradul de deschidere a societății în care acesta se manifestă. Cu alte cuvinte, cele două exemple menționate mai sus despre acest subiect nu spun decât că între Krzysztof Warlikowski şi Marcel Iureş nu există altă mare diferență în afara aceleia că unul trăieşte şi lucrează în Polonia, iar celălalt în România.

Există însă un element care acoperă întotdeauna, pentru un timp mai lung sau mai scurt, lipsurile inerente oricărui început: manifestarea energiei unui artist pornit să cucerească şi să schimbe lumea.

Energia pionieratului

Orice început atrage atenția, orice început stârneşte curiozitatea: cine sunt aceşti oameni? Ce vor ei? Ce se va întâmpla acum?

Începutul presupune o invocare a energiilor. Când stagnăm, vorbim despre necesitatea „unui nou început", despre curajul „de

a o lua de la capăt”. Există o energie a începuturilor care nu mai poate fi regăsită mai târziu, o lansare în gol, o acțiune încă fără sistem de referință: acțiunea pionierului, a celui ce merge înainte pe un teritoriu necunoscut. Cea de-a doua acțiune se raportează deja la prima, deci energia ei e percepută diferit. Cea de-a doua acțiune lansează provocarea continuității, a dezvoltării unei afirmații deja făcute, pe când prima e pură, se conține ca reper doar pe sine însăşi.

Dar energia pionieratului nu cuprinde doar energia demersului în sine, ci şi pe cea iscată prin tulburarea ordinii deja existente. Când ceva nou apare, o fricțiune e inevitabilă; cei care sunt acolo de dinainte nu vor neapărat să-i facă loc şi noului venit. Într-o cultură aşezată, lentă, o apariție nouă bruschează. La cealaltă extremă, într-o cultură a noutății şi a mişcării permanente, o cultură a eternei tinereți cum e cultura populară („pop”) contemporană, o apariție nouă e întâmpinată cu entuziasm, problema devenind continuitatea, maturizarea, „aşezarea”.

Mediul natural pentru un debut artistic este cel independent. În mediul teatral tradițional, aureolat de prestigiul succeselor trecute, un debut are caracter excepțional; ceva sau cineva garantează pentru el, sau mai precis pentru profesionalismul său. Diletantismul e ceva de care sistemul teatral de stat fuge, căci îi sabotează prestigiul şi îi pune la îndoială mecanismul de transmitere a meşteşugului, de respect şi păstrare a valorilor trecute. Dar diletantismul nu e ceva apriori greşit, ci doar ceva încă insuficient dezvoltat. El are nevoie de un spațiu deschis, de un teren de încercare pentru a proba ce vrea să facă, pentru a înțelege încotro merge, pentru a vedea ce reacție stârneşte.

Un astfel de teren de încercare îl reprezintă, în cele mai multe cazuri, companiile teatrale independente. Unele îşi fac din asta chiar un fel de lege nescrisă, cum e Teatrul Luni de la Green Hours, unde Voicu Rădescu nu se manifestă ca un director artistic care pre-aprobă sau dă undă verde după o vizionare unui anume proiect. Dimpotrivă, Voicu Rădescu îşi cultivă şi menține voit acest statut de „diletant”, el nu urmăreşte în niciun caz să se „profesionalizeze”, înțelegând că valoarea demersului său constă tocmai în menținerea deschiderii către orice tip de încercare artistică pe care spațiul clubului Green Hours îl poate susține practic.

Celelalte companii teatrale menționate în această lucrare joacă şi ele un rol important de platformă pentru tinerii artişti care inițiază aceste structuri independente şi pentru cei pe care aceştia îi invită să colaboreze cu ei. Sute de tineri artişti iau parte la creațiile teatrale ale acestor companii, incluzând Teatrul Levant şi Teatrul Act, care se deschid către tineri după primele producții în care şi-au afirmat identitatea construită în jurul excelenței artistice. Această imensă platformă care conferă vizibilitate artiştilor aflați la începutul carierei are un rol extrem de important, generând un spațiu de tip „pepinieră” în care tinerii artişti încep să se dezvolte.

Acel climat al eternului început pe care Emil Cioran îl consideră caracteristic culturii române şi pe care îl numeşte „adamismul românesc”, climat care exasperează prin amânarea la nesfârşit a temeiniciei construcției, a clădirii statornice, poate să şi atragă prin energia specifică entuziasmului originar, o energie nesofisticată, o energie a periferiilor. O energie studiată atent de Ion Luca Caragiale, dramaturgul ce îşi împrumută numele Teatrului Național şi Universității Naționale de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti.

Periferiile sunt gălăgioase, periculoase, vii. Marginalitatea prezintă avantajul că nu are nimic de pierdut, ea nu poate fi împinsă mai spre margine. În schimb, de acolo se poate pleca către cucerirea centrului.

Este vital pentru o cultură teatrală să găsească mijloacele

prin care să includă existența acestui teren semi-sălbatic al marginalității, al periferiilor. Preluând o imagine folosită de regizorul Peter Sellars, e nevoie şi de cultura ca buruiană străpungând asfaltul, nu numai de cultura ca o grădină frumos cultivată, cu alei netede şi arbuştii tunşi geometric. Energia pionieratului e o energie aparte, ce poate contribui substanțial la întinerirea țesutului sociocultural.

Unul dintre rolurile generației primului val din teatrul independent românesc este acum, după mai mult de zece ani, să inspire şi să întrețină o astfel de energie.

Cei care au intrat în structura învățământului universitar artistic, cei care au primit funcții de conducere în sistemul teatral de stat, precum şi cei care continuă să activeze în principal în teatrul independent se constituie într-o rețea de comunicare între sisteme. Prin integrarea lor practică în toate subdomeniile câmpului teatral, ei sunt prima generație ce îşi poate transmite experiența directă într-un tip de activitate ce a fost interzis între 1947 şi 1989 – activitatea teatrală independentă. Aceşti creatori se angajează astfel într-un nou tip de pionierat, de această dată materializat într-un efort al facilitării şi transmiterii noilor experiențe şi raporturi teatrale, pentru care trebuie de asemenea inventate şi experimentate formule noi.

Două efecte încep deja să fie vizibile după anul 2000, în ceea ce priveşte schimbările de mentalitate la tinerii creatori de teatru: o lipsă de teamă privitor la asumarea debutului în mod independent şi o acceptare a stării de conflict ca stare permanentă, într-un anume sens asociind creativitatea cu intervenția socială.

Dacă învingerea temerii de a-şi începe activitatea în spații noi, cu puțină tradiție şi de multe ori asociate unor cluburi sau baruri s-a realizat treptat în mod natural, tinerii actori, regizori şi scenografi simțindu-se mult mai în largul lor în astfel de spații decât colegii lor din anii nouăzeci, acceptarea stării de conflict ca fiind o stare permanentă a raporturilor cu lumea a unor creatori e un fapt încă nou pentru realitatea teatrală românească.

Din acest punct de vedere, artiştii grupați în dramAcum, tangaProject, Ofensiva Generozității (la Bucureşti), Fabrica de Pensule (la Cluj), spre exemplu, au depăşit programatic şi hotărât o limită ce nu fusese trecută decât sporadic în anii nouăzeci – cea a activismului cultural. Ei fac astfel un pas mai departe decât predecesorii lor – de la observație la intervenție. Rămâne de văzut cum se va dezvolta şi ce va genera acest nou tip de atitudine în teatrul românesc contemporan.

Energia pionieratului continuă să deschidă căi noi de acțiune în câmpul teatral românesc. Căci niciodată un artist nu va mai fi atât de liber ca în perioada începuturilor. De aceea, aceasta constituie un aport prețios la capitalul cultural al unei societăți.

Servicii publice, interese sectoriale şi scheme de finanțare

În teatrul produs de organizațiile cu scop lucrativ, activitatea se planifică precum orice altă afacere: se investeşte o anumită sumă de bani în producerea unui spectacol de teatru cu scopul ca această investiție să fie recuperată, iar banii câştigați în plus să se constituie în profit.

Tentativele pe o scară moderată au început imediat după 1989, producătorii particulari sondând mereu piața teatrală românească pentru a vedea cum răspunde la ideea de teatru comercial privat, cele mai vizibile fiind spectacolele Companiei Bucureşti[333]; dar reuşite comerciale punctuale au mai fost – în genul „*Curvelor de lux*” sau „*Patru pe o canapea plus valetul*”

[333] V. capitolul 3, „Primul val...”.

create de Teatrul Incomod, fondat de Candid Stoica, Iurie Darie, Anca Pandrea şi dramaturgul Radu Iftimovici, unele comedii regizate sau în care juca Horaţiu Mălăele etc.

La scară mare însă, singurul producător comercial puternic care a activat în anii nouăzeci în teatrul românesc a fost SMART, care făcând parte din structura concernului Pro, a încercat să închirieze infrastructura şi serviciile tehnice ale unor teatre de stat, să achite onorarii substanţiale artiştilor colaboratori şi să vândă spectacolele pe două căi: o dată în reţeaua teatrelor de stat coproducătoare (Teatrul Naţional, Teatrul Odeon şi Teatrul Bulandra) la preţuri mai mari decât cele ale spectacolelor produse cu subvenţii publice şi apoi, când exploatarea teatrală coboară sub pragul de rentabilitate, aceasta să se transfere în sistemul audiovizual. Această formulă a funcţionat timp de câteva producţii, dar nu a reuşit să influenţeze şi apariţia unor alţi producători pentru a crea o piaţă de acest tip şi un posibil sistem de exploatare comercială a teatrului, asemănător Broadway-ului la New York sau West End-ului la Londra.

Prin urmare, domeniul teatrului ca activitate de destindere, a „divertismentului”[334], revine în cea mai mare parte tot sistemului teatral de stat, singurul care are forţa economică, prin controlul asupra infrastructurii şi accesul la subvenţii publice, de a fi un jucător important pe această piaţă.

Dar este aceasta o destinaţie corectă pentru subvenţiile publice?

Argumentul „pentru” ţine cont de faptul că „divertismentul” reprezintă varianta cea mai populară, cea mai cerută de public, prin urmare nu se poate justifica ignorarea acestui tip de teatru tocmai de către o instituţie publică. Argumentul „contra” invocă faptul că raţiunea de a fi a subvenţiei publice conţine recunoaşterea implicită a faptului că susţine o activitate care nu e viabilă comercial, care nu se poate susţine singură, dar care îndeplineşte o funcţie de serviciu public. Or, „*entertainmentul*” ar trebui să fie viabil comercial, altminteri nu îşi justifică genul; folosirea subvenţiei publice pentru a-l susţine ar face astfel o concurenţă neloială potenţialelor iniţiative comerciale.

Dacă în teatrul de stat separarea între teatrul „de artă” şi cel cu funcţie de „divertisment” se dovedeşte problematică, în teatrul independent diferenţa dintre cele două e, într-un fel, mai vizibilă, pornind chiar de la forma de înregistrare legală a organismului producător, care trebuie să opteze între formula „profit” şi cea „non-profit”. Dar dacă acest caracter se vădeşte a fi mai clar la nivelul structurii organismului, diferenţele la nivelul produsului artistic nu sunt întotdeauna uşor de depistat. Rămânând la exemplul SMART-ului, producţiile acestuia au vizat o calitate artistică înaltă pe texte din repertoriul clasic românesc şi universal care constituie de obicei materia primă a teatrelor „de artă” – în principal piese de Shakespeare şi Caragiale.

Dacă un jucător comercial de o asemenea forţă ar fi iniţiat producerea în România a unor piese de bază din repertoriul comercial european şi american (musicaluri de succes de la New York, Londra sau Paris de exemplu), probabil că acţiunea sa ar fi determinat începutul creării unui sector comercial puternic în teatrul românesc. Aşa însă, SMART-ul a intrat pe domeniul teatrului de artă, domeniu acoperit de teatrele de stat, oferind acelaşi tip de teatru, pe aceleaşi scene, la un preţ de trei ori mai mare pentru spectatori. Iar de producerea musicalurilor tip Broadway încearcă să se ocupe tot teatrul de stat: Teatrul Naţional din Bucureşti a produs „*Chicago*”, iar Teatrul Naţional de Operetă „Ion Dacian” a iniţiat o întreagă serie de astfel de montări, cu „*Cabaret*”, „*Broadway-Bucureşti*”, „*Romeo şi Julieta*”.

Comercial sau „de artă” – această împărţire după genul

[334] Folosesc această noţiune ca echivalent românesc pentru termenul de „*entertainment*”.

artistic sau tipul de exploatare a produsului artistic se dovedeşte tot mai dificil de realizat în climatul cultural contemporan, care consideră în general, astfel de clasificări depăşite de realitatea post-post-modernismului. Dar dacă acest lucru e deja acceptat la nivel teoretic, nu e la fel de clar cum s-ar putea el aplica în ceea ce priveşte accesul organismelor producătoare la finanțare.

În ceea ce priveşte fondurile private, acestea pot fi abordate în principal pe două căi: sponsorizări directe din partea unor societăți comerciale sau finanțări prin fundațiile deschise de către unele firme sau persoane private. Atât sponsorizările, cât şi finanțările de la alte fundații, depind de ceea ce doreşte finanțatorul respectiv să sprijine; uneori aceste direcții sau priorități de finanțare sunt anunțate deschis, alteori ele depind de interesele de moment în gestionarea imaginii publice proprii a finanțatorului.

Finanțările private pot fi acordate cu diferite pretenții de vizibilitate sau condiții de exclusivitate: în anii nouăzeci, acestea luau adesea forma unor bannere mari pe fațada clădirii unde avea loc spectacolul, al unor panouri în foaierul sălii sau uneori chiar de o parte şi de alta a scenei, respectiv invadau afişul şi materialele vizuale de prezentare a spectacolului într-o proporție agresivă, interferând cu identitatea vizuală a evenimentului. Într-o țară a exceselor de imagine cum e România (plină de panouri anunțând pe lângă fiecare parc sau spațiu verde de către care primărie şi care primar e îngrijit), finanțatorii manifestă adesea un sentiment de proprietate asupra evenimentului sprijinit; dar acest lucru e valabil uneori şi în sens invers – unele organisme se mândresc şi vor să afişeze cât mai proeminent sprijinul acordat, realizând astfel un transfer de credibilitate asupra lor de la o instituție mai prestigioasă.

Pe de altă parte, aceste finanțări sunt adesea foarte volatile: pot fi micşorate sau anulate dacă activitatea comercială care le creează dă semne de slăbiciune sau dacă strategiile firmei se schimbă. Pot apărea probleme şi în cazul în care evenimentul artistic stârneşte anumite controverse şi finanțatorul privat decide că nu este în interesul său să fie asociat cu aceste controverse. Dar sunt şi numeroase cazuri, în România anilor nouăzeci, când ele sunt eliminate fără nicio explicație, uneori chiar în cazuri în care există contracte semnate între cele două părți. O dependență prea mare față de finanțările private se poate dovedi – şi s-a dovedit – riscantă; dar companiile teatrale independente româneşti au şi câştigat din aceste riscuri: Teatrul Act şi-a putut amenaja spațiul datorită unei sponsorizări private substanțiale, mai ales pentru acei ani, Teatrul Luni de la Green Hours a funcționat un an întreg sponsorizat de o companie privată, Teatrul Fără Frontiere foloseşte spațiul unui birou de la o firmă privată etc.

În general, atunci când funcționează relația cu un sponsor, acesta sprijină oamenii de teatru în demersul lor independent pentru că înțelege cu totul altfel decât un funcționar al statului sensul unui astfel de demers şi empatizează cu o anumită energie a construcției pe care o descoperă asemănătoare cu a sa. Sponsorii care ajută teatrul independent îi consideră, în mod corect, pe artiştii independenți ca făcând parte din marea familie a antreprenorilor, o poziție în care nu sunt obişnuiți să-i vadă pe artiştii români. De multe ori reacția lor de sprijin vine în urma unei revelații care le distruge prejudecățile în ceea ce-i priveşte pe artişti, descoperind că aceştia muncesc din greu pentru realizarea unui proiect artistic în care se angajează. Chiar şi în Suedia, de pildă, unde legile încurajează companiile private să acorde artiştilor spații pentru birouri, ateliere, săli de repetiții, s-a constatat că sprijinul acordat de aceste companii artiştilor a crescut substanțial din momentul în care ei au fost găzduiți în sânul companiilor respective: atunci când au avut ocazia să-i observe de aproape, managerii au fost pur şi simplu impresionați de cât de mult şi conştiincios muncesc artiştii.

În ceea ce priveşte fondurile publice, acestea sunt administrate pe mai multe paliere – la nivel naţional, regional şi local (de la un timp existând şi posibilitatea accesării lor la nivel european) – şi pe diferite sectoare de activitate. Fiecare nivel al autorităţii publice, precum şi fiecare sector de activitate, îşi stabileşte propriile-i politici, în funcţie de care decide priorităţile de finanţare.

La nivel naţional, dacă pe parcursul anilor nouăzeci nu a existat nicio formulă transparentă şi ritmică de finanţare a proiectelor culturale independente, începând cu anii douămii, ia fiinţă Administraţia Fondului Cultural Naţional (AFCN) „o instituţie publică autonomă creată în anul 2005 pentru a oferi finanţări nerambursabile proiectelor culturale."[335]

Înfiinţarea acestui organism reprezintă un uriaş pas înainte pe calea sprijinirii iniţiativelor culturale independente.

Deşi bugetul alocat a crescut câte puţin an de an (cu o sincopă în 2008 şi 2009, când nu s-au organizat sesiuni de finanţare), ajungând în 2011 să reprezinte echivalentul în lei a aproximativ o sută de mii de euro pentru capitolul „*Teatru*", el este încă de aproximativ 20 de ori mai mic decât cel al unui singur teatru de stat de mărime relativ mică, cum e Teatrul „Nottara" din Bucureşti.

În plus, acest buget nu e dedicat exclusiv finanţării activităţilor organismelor independente non-profit; sesiunile de finanţare sunt deschise şi către proiecte ale teatrelor de stat sau ale organismelor cu scop lucrativ: „Ca instituţie publică subordonată Ministerului Culturii şi Patrimoniului Naţional, AFCN oferă în fiecare an finanţări nerambursabile instituţiilor publice, organizaţiilor neguvernamentale, persoanelor juridice de drept privat care desfăşoară activităţi culturale."[336]

Numeroase alte neclarităţi prezente în metodologie, precum şi diferite aspecte birocratice privind deconturile îngreunează excesiv relaţia acestui finanţator cu organismele selectate, dar aceste aspecte se îmbunătăţesc progresiv, deşi prea lent, după părerea organizaţiilor grupate în Coaliţia Sectorului Cultural Independent, care a iniţiat o suită de dialoguri, scrisori deschise şi propuneri pentru AFCN.[337] Un aspect pozitiv îl reprezintă deschiderea Administraţiei Fondului Cultural Naţional către dialog, precum şi prevederea democratică prin care comisiile sesiunilor de finanţare sunt alcătuite din experţi în domeniile respective: „AFCN este chemată să adopte acele strategii culturale care să îi permită selecţia în vederea finanţării programelor, proiectelor şi acţiunilor culturale cu impact naţional şi internaţional, acoperind – prin fondurile colectate şi atrase – necesităţile crescute de resurse financiare ale proiectelor şi programelor iniţiate de operatorii culturali români. O provocare importantă a necesitat identificarea unui corp de experţi, la care AFCN să facă apel în fiecare sesiune de finanţare, pentru a răspunde aşteptărilor operatorilor culturali. În prezent, corpul de experţi include peste 100 de specialişti din ariile culturale eligibile. Administraţiei Fondului Cultural Naţional îi revine şi un rol deosebit, acela de a proceda la consultări cu Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional şi cu Institutul Cultural Român, pentru susţinerea relaţiilor culturale internaţionale ale României, punând în aplicare o strategie decisă de comun acord cu aceste două foruri."[338]

Două lucruri reprezintă un progres categoric faţă de situaţia

[335] V. www.afcn.ro

[336] V. www.afcn.ro

[337] V. www.coalitiasectoruluiculturalindependent.wordpress.com.

[338] V. www.afcn.ro

inițiativelor teatrale independente ale anilor nouăzeci: asocierea unei părți a acestora într-o coaliție (Coaliția Sectorului Cultural Independent) şi înființarea unui fond cultural național cu administrare separată de restul subvențiilor culturale. Faptul că organismele grupate în această coaliție presează permanent administrația fondului, chestionându-i practicile şi faptul că aceasta răspunde, chiar dacă reticent şi tergiversând de multe ori lucrurile, este de asemenea o practică nouă față de ceea ce se reuşea cu zece ani în urmă.

La nivel național, cealaltă finanțare disponibilă independenților vine din partea Uniunii Teatrale din România (UNITER), care colectează fondurile de timbru teatral (5% din prețul de vânzare al fiecărui bilet de teatru de pe teritoriul României): „Sumele adunate se direcționează către sprijinirea de proiecte şi programe inițiate de instituțiile publice, organisme neguvernamentale, persoane fizice. Solicitările de finanțare adresate UNITER sunt analizate şi decise de către Senatul UNITER.”[339] UNITER a jucat în anii nouăzeci un rol de pionierat în inițierea şi sprijinirea multor proiecte independente şi îşi continuă misiunea, cu mai puțină vigoare, şi după 2000.

La nivelul regional şi local, fiecare județ şi oraş îşi stabileşte propria politică culturală, singura instituție „cu rol de punte între administrația locală şi societatea civilă” funcționând la Bucureşti – Centrul de Proiecte Culturale al Primăriei Municipiului Bucureşti, ArCuB: „ArCuB a fost înființat în anul 1996, fiind un serviciu public de cultură aflat sub autoritatea Consiliului General al Municipiului Bucureşti. ArCuB este singura instituție de acest fel din România care are rolul de punte între autoritatea locală şi societatea civilă, proiectele culturale pe care le realizează având o importantă componentă socio-educativă.”[340]

[339] V. www.uniter.ro

[340] V. www.arcub.ro

ArCuB administrează o clădire cu spații proprii de spectacol, conferințe sau ateliere în centrul Capitalei, lângă Teatrul Național, dar activitățile sale nu se limitează la ceea ce se poate face în spațiul propriu. Conform declarației de pe propriul site web, ArCuB:

„– organizează programele culturale proprii ale Consiliului General al Municipiului Bucureşti, atât cele care sunt inițiative ale acestuia, cât şi cele care decurg din derularea unor relații de colaborare locale, regionale, naționale sau internaționale

– inițiază, menține şi dezvoltă legături cu instituții publice, asociații culturale şi alte structuri neguvernamentale, în scopul diversificării ofertei culturale locale, al promovării identității culturale a oraşului Bucureşti

– organizează, în regie proprie sau în colaborare cu alte instituții publice şi organisme neguvernamentale, expoziții, spectacole, concerte şi alte manifestări cu caracter cultural

– susține inițiative de cercetare şi experimentare a noi modalități de expresie artistică

– încurajează explorarea şi utilizarea unor spații neconvenționale de exprimare cultural-artistică

– promovează şi sprijină activități de studiu şi cercetare cu privire la istoria şi civilizația oraşului Bucureşti

– produce, editează şi difuzează cărți şi reviste, material audio-vizual, precum şi alte asemenea produse culturale

– organizează şi administrează ateliere de creație cultural-artistică”[341]

Cu o misiune foarte ambițioasă, acest „mini-minister al culturii” pentru Bucureşti, beneficiază de un buget pe 2011 echivalent a aproape cinci milioane de euro.

[341] V. www.arcub.ro

Apariția unui asemenea organism cu rol de stimulare a pieței culturale locale semnalează o deplasare a polilor importanți ai schemei de finanțare. Într-un stat cu o puternică tradiție de centralism, reflexele de a gândi orice acțiune în termeni naționali, de a protesta la minister sau preşedinție şi a cere legi pentru a reglementa orice mişcare sunt încă foarte puternice pe tot parcursul anilor nouăzeci. Organismele independente forțează această ordine a lucrurilor, dezvoltându-şi relații puternice la nivel local, acolo unde utilitatea lor trebuie să se justifice concret, şi angajând relații directe, nemediate de forurile centrale, cu parteneri internaționali. O nouă schemă de finanțare începe să ia naştere după anul 2000, în care finanțatorii principali sunt locali şi internaționali, adică extremele axei de finanțare, urmând în importanță cei regionali şi abia în ultimul rând cei naționali. Această situație izvorăşte din noua logică a lucrurilor pentru organizațiile independente: acestea nu sunt instrumentele de implementare a unei politici naționale, aşa cum sunt instituțiile de stat, care au apărut şi au fost menținute pentru a îndeplini chiar acest rol. Dimpotrivă, ele pleacă de la „firul ierbii", găsindu-şi un loc în ecosistemul oraşului unde apar şi activează şi, în mod logic, devin vizibile şi încep să colaboreze în primul rând cu autoritățile locale. Centrul regional e deja mai îndepărtat, dar încă în aceeaşi arie de interes, iar centrul național încă şi mai îndepărtat. În mod paradoxal, centrul financiar al Europei e mai aproape, căci programele Uniunii Europene pot fi accesate direct (după 2007, data accederii României în Uniunea Europeană, dar există programe care au putut fi accesate şi înainte de această dată, în perioada de „pregătire a aderării"). De aceea, combinația de succes pentru finanțarea unei activități independente începe să devină tot mai mult combinația local-(regional)-european, în care factorul național are contribuția cea mai redusă.

Iată două exemple relevante, la scări diferite.

La scară mare, voi da exemplul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, care are un buget în 2011 echivalent a 5,8 miloane de euro, din care doar echivalentul a 1,5 milioane de euro sunt alocați de Ministerul Culturii, adică în jur de 25%. Restul bugetului se constituie din fonduri locale, regionale, internaționale şi prin accesarea unor programe din alte domenii (cum ar fi turismul). În plus, festivalul se bazează pe folosirea resurselor nu numai ale Teatrului Național „Radu Stanca", ci ale unei suprastructuri din zona artelor spectacolului pe principiul vaselor comunicante, alcătuită din Teatrul Național, Festivalul Internațional, Bursa de Spectacole, Şcoala de Artă Teatrală şi Management Cultural din cadrul Universității şi Liceul Onisifor Ghibu, folosind şi zeci de voluntari[342]; o astfel de gândire, care identifică şi foloseşte toate resursele existente pe piața locală şi nu se concentrează decât în mică măsură pe autoritatea centrală, este specifică unui manager provenit din zona independentă.

La scară mică, voi da exemplul unui organism independent funcționând într-un turn al vechii cetăți din Târgu Mureş – Teatru74 – care desfăşoară în 2010 şi 2011, în parteneriat cu Universitatea de Arte din acelaşi oraş, un proiect numit „Practică Teatrală în Regiunile Centru şi Nord-Vest". Axându-se pe „tranziția de la şcoală la viața activă"[343], proiectul propune, într-o primă etapă (în timpul semestrului de toamnă al studenților), o suită de ateliere conduse de profesionişti activi pe piața teatrală românească, pentru studenții din anii terminali (licență şi masterat) din specializările actorie, regie, scenografie, dramaturgie şi teatrologie ai universităților de specialitate din Târgu Mureş, Sibiu şi Cluj. La sfârşitul acestei etape, se constituie echipe de lucru alcătuite din studenți dramaturgi,

---

[342] V. Carol Andrei, „Interviu cu Constantin Chiriac", pe www.oradesibiu.ro.

[343] V. www.eu.teatru74.ro

regizori, scenografi, actori, producători şi jurnalişti teatrali, care vor acţiona în a doua etapă (în timpul semestrului de primăvară al studenţilor) ca tot atâtea companii independente. Ele trebuie să ajungă la un concept de spectacol, să propună un buget de producţie în limitele finanţării şi să desfăşoare, sub supravegherea unor profesionişti, repetiţii în vederea prezentării unor producţii teatrale originale. Spectacolele rezultate sunt prezentate în faţa directorilor artistici ai teatrelor şi festivalurilor de teatru din regiunile vizate, ai unor regizori şi jurnalişti teatrali invitaţi, la finalul celei de-a doua etape. Întregul proces stă sub semnul temei „teatru în spaţii mici" şi se repetă în cel de-al doilea an, pentru o nouă generaţie de absolvenţi din cele trei universităţi. Bugetul total (pentru cei doi ani) reprezintă echivalentul în lei a aproximativ 750.000 euro.

Proiectul porneşte de la identificarea unei necesităţi reale – crearea unui cadru prin care absolvenţii să se conecteze la piaţa teatrală a regiunii. Acest lucru se realizează, atât prin punerea în contact a unora cu ceilalţi, pentru a se cunoaşte şi a forma posibile echipe ulterioare acestui stagiu, cât şi prin punerea lor în contact cu profesionişti activi, care îi pot conecta la ceea ce se întâmplă în teatrul românesc. Prin alegerea temei „teatru în spaţii mici", organizatorii pornesc de la realitatea prezentului, în care majoritatea dintre absolvenţi vor funcţiona mult mai probabil în spaţii de aceste dimensiuni decât pe mari scene, iar prin constituirea unor mini-companii independente, absolvenţilor li se dă şansa să conceapă şi să prezinte spectacole create de ei înşişi în regim profesionist, fiind puşi în mod practic în situaţia de a-şi lua soarta în propriile lor mâini.

În acest fel, Teatru74 iniţiază şi coordonează şi el o suprastructură teatrală regională ad-hoc, prin asocierea cu universităţile din Târgu Mureş, Cluj şi Sibiu, a celorlalte spaţii teatrale din Târgu Mureş (inclusiv neconvenţionale) care se pun la dispoziţia proiectului şi a celor douăsprezece (în primul an) companii independente rezultate din alcătuirea grupelor de lucru ale absolvenţilor.

Ambele proiecte sunt exemplare prin faptul că servesc comunităţile în care funcţionează, într-un mod vizibil şi eficient, bazându-se pe o cumulare a posibilităţilor şi resurselor din realitatea locală cu resurse atrase în principal din afara ţării. Ambele au ca scop şi rezultat final realizarea unor evenimente imposibil de obţinut altfel decât prin parteneriat şi colaborare între organizaţii de structuri şi calibre diferite care se aliază într-un scop comun temporar.

De aceea, finanţările mixte exprimă cel mai corect diversitatea şi interesele organizaţiilor care se asociază pentru realizarea unui proiect de acest tip, iar finanţatorii, şi ei de calibre şi cu interese diferite, privesc mult mai favorabil şi sunt mult mai dispuşi să sprijine proiecte care prezintă şi garanţia accesării unor alte surse. Cu alte cuvinte, ceea ce preferă finanţatorii să vadă este că proiectul se realizează, în mod paradoxal, şi fără contribuţia lor; contribuţia lor ar aduce însă un plus proiectului şi pare că ar fi în avantajul lor să se alăture unui proiect de succes. În plus, în cazul în care se ivesc probleme neanticipate sau controverse, responsabilitatea se împarte între mai mulţi finanţatori, nu se poate spune că doar unul nu ar fi apreciat bine implicaţiile proiectului.

Iar în ultimii ani, odată cu extinderea fără precedent a conceptelor neoliberale în administrarea publică, guvernele încurajează puternic crearea de parteneriate public-privat, în principal pentru proiectele costisitoare.

În ceea ce priveşte iniţiativele independente, există două căi de presiune pentru sporirea bugetelor la care au acces.

Pe de o parte, ele au varianta de a continua să pretindă mărirea bugetelor fondurilor culturale care asigură finanţare prin competiţie periodică de proiecte; argumentele nu sunt dificile,

atât timp cât, spre exemplu, întregul buget anual al Fondului Cultural Național la care au acces toate companiile independente din sectorul teatral, dar şi cele private şi unele proiecte ale teatrelor de stat, este cu mult mai mic decât bugetul anual al unui singur teatru de stat mic. De aceea, probabil că bugetele aflate la dispoziția lor vor continua să crească. Într-o astfel de viziune, sistemul teatral de stat şi organismele independente constituie două sisteme complementare, finanțate separat, care uneori colaborează pe anumite proiecte punctuale.

Dar pe de altă parte, ele pot pretinde şi o redistribuire a resurselor în interiorul sectorului teatral. Altfel spus, ele pot cere reajustarea subvențiilor permanente în urma evaluării activității instituțiilor de stat printr-o rectificare în scădere – în cazul acelor instituții incapabile de a-şi mai îndeplini misiunea la parametrii pentru care primesc finanțare – şi să preia o parte din sarcinile culturale pe care aceste instituții nu le mai pot susține. În acest caz, bugetul total al unui sector nu trebuie neapărat să crească, ci el trebuie împărțit altfel. Creşterea calității se poate obține şi printr-o mai bună administrare a banilor, nu numai printr-o sporire a lor.

Această idee a redistribuirii subvențiilor în interiorul unui sector, în funcție de performanțele trecute şi de calitatea proiectelor viitoare, reprezintă o idee de mare importanță în schimbarea mentalității care stă la baza atribuirii banului public. Ea e deja practicată de unele rețele publice novatoare, cum ar fi rețeaua Institutului Cultural Român, de exemplu, care împarte bugetul ce i se alocă şi în funcție de importanța proiectelor pe care centrele ICR din străinătate i le propun. Acest lucru încurajează crearea unei concurențe colegiale, care schimbă complet regula jocului: în loc să aştepte instrucțiuni de la centru care să le coordoneze orice mişcare, filialele încep să bombardeze chiar ele centrul cu proiecte pe care trebuie să le susțină ca fiind mai importante decât ale colegilor lor pentru a le putea asigura finanțarea. Aceasta are de a face cu o nouă viziune în politicile culturale, care consideră că realitatea locală trebuie să emită semnale despre nevoile ei specifice, autoritatea centrală creând doar cadrul şi stabilind unele priorități în funcție de strategia generală pe o anume perioadă.

Într-o astfel de viziune, sistemele de stat şi organizațiile independente – grupate sau nu în rețele sau coaliții – se întrepătrund. Există o anume complementaritate, dar există şi o concurență, căci ele pot prelua unele de la altele anumite misiuni culturale, cu dreptul de a câştiga astfel finanțările respective. Într-un astfel de caz, ar exista o permanentă presiune asupra organizațiilor ce primesc finanțare publică de a rămâne dinamice în dialogul lor cu societatea, altminteri subvenția putând fi redirecționată. Dar s-ar crea şi o solidaritate a tuturor participanților la piața teatrală care şi-ar putea defini şi proteja interesele sectoriale.

În definirea unor asemenea interese comune, trebuie observat că absolutizarea oricăreia dintre extreme îşi are dezavantajele ei. Am analizat pe larg în capitolele precedente numeroasele dezavantaje ale unei culturi teatrale dominate de instituții de repertoriu subvenționate permanent, în care cultura teatrală independentă este cu totul precară şi marginală, cum a fost realitatea teatrală românească a anilor nouăzeci. Am putut observa însă, de-a lungul activității mele profesionale, şi dezavantajele unei culturi teatrale din care statul s-a retras aproape complet, cum este cea a Statelor Unite ale Americii, sau a uneia în care subvențiile sunt acordate exclusiv prin concursuri publice periodice, cum e cea canadiană.

Teatrul din Statele Unite ale Americii se sprijină, după observațiile mele, pe cinci piloni principali:

– teatrul comercial, având în centru fenomenul numit „Broadway”: o întreprindere pur capitalistă bazată pe

investiție în scop de profit;

– teatrul regional: o rețea de teatre pe tot teritoriul național, subvenționate prin granturi, donații şi sponsorizări, constituite ca o reacție la Broadway, dar ajungând tot mai mult să semene cu el (până la un punct, modelul cel mai apropiat de teatrul de stat românesc);

– teatrul comunitar, o rețea destul de întinsă de instituții non-profit producând teatru în regim semi-profesionist

– teatrul universitar: al departamentelor de teatru din universități sau teatre în rezidență în universități;

– teatrul independent: miile de companii ce iau teatrul pe cont propriu şi se luptă pentru supraviețuire;

În ceea ce priveşte teatrul comercial american, acesta se bazează pe promisiunea nescrisă că îşi va „distra” publicul, punând la bătaie resurse de talent uman şi tehnologie la cel mai înalt nivel posibil; de aceea şi prețul biletelor e pe măsură. Repertoriul de piese care se montează pe Broadway nu e format însă numai din proiecte fără ambiții culturale, ci şi din proiecte de calibru artistic greu, dar care sunt alese în principal pentru că par investiții financiare cu şanse de profit. Dramaturgi ca Tennessee Williams, Arthur Miller, Sam Shepard sunt obişnuiți ai Broadway-ului, iar Eugene O'Neill îşi împrumută chiar numele unui teatru aflat în epicentrul mondial al teatrului comercial. Dar atunci când începe să scadă vânzarea de bilete, orice spectacol e lichidat fără milă. Au fost cazuri de spectacole pe Broadway care s-au jucat o singură dată. Când producătorii au văzut că nu sunt cozi la casa de bilete, n-au mai finanțat nici măcar o oră de teatru în plus, de aceea se poate afirma că acest sistem practică un fel de darwinism artistic. Mari artişti, printre care Peter Brook şi John Gielgud, au fost concediați încă din faza de repetiții pentru că producătorilor li s-a părut că nu se va obține un rezultat valid comercial cu ei la cârmă. În schimb, există o categorie aparte de artişti care au reuşit pe Broadway, în general găsind cheia succesului prin invenția unor mecanisme comice meşteşugite – precum dramaturgul Neil Simon –, al unor puneri în scenă de musicaluri, un gen care îşi are propriile-i legi – ca Harold Prince – sau în muzica pentru acest gen de spectacole, precum compozitorul Stephen Sondheim. Sistemul „Broadway” împrumută mereu actori-vedete de la sistemul partener din cinematografie – „Hollywood” –, dar deplasarea se face adesea şi în sens invers (un actor afirmat pe Broadway fiind racolat şi de Hollywood) pe principiul vaselor comunicante. E un sistem care trăieşte exclusiv prin „fermecarea” publicului.

Sistemul teatrelor regionale cuprinde teatrele profesioniste aflate în celelalte oraşe americane (considerând, din punct de vedere teatral, New York-ul ca fiind capitala), dar şi sistemele numite „off-Broadway” şi „off-off-Broadway”, formate din teatre newyorkeze aflate inițial în afara centrului restrâns de instituții teatrale comerciale faimoase. Întemeiate ca instituții non-profit, dar într-un sistem în care finanțările sunt bazate mai ales pe granturi punctuale, donații şi sponsorizări, teatrele regionale şi-au pierdut treptat menirea inițială, odată cu împuținarea subvențiilor şi dependența tot mai mare de veniturile de la casa de bilete (perioadă asociată în general cu cea a preşedintelui Reagan). Pentru a avea o minimă garanție, aceste teatre au început să se bazeze tot mai mult pe un sistem de abonamente care solicită practic încrederea publicului în avans, promisiunea că va fi mulțumit de ceea ce plăteşte. Cumulat cu alcătuirea unor consilii administrative în care au fost cooptați mai ales oameni de afaceri care să poată face legătura cu mediile de afaceri locale, acest sistem a început să pună o presiune tot mai mare pe directorii artistici înspre includerea în repertoriu a succeselor garantate, confirmate deja pe Broadway. Sunt numeroase cazurile de directori artistici concediați de consiliile de administrație atunci când s-au constatat scăderi ale numărului de

abonamente sau al biletelor vândute la casă, exact ca într-o întreprindere de tip comercial. Marketing-ul teatrelor non-profit a început să semene tot mai mult cu cel al teatrelor comerciale, făcând publicului acelaşi tip de promisiuni, contribuind şi el la întreţinerea unei culturi a satisfacţiei imediate. Treptat, majoritatea teatrelor a încetat să-şi asume riscuri artistice majore şi a căutat o zonă mediană, reproducând marile succese comerciale de la New York şi încercând să contrabalanseze prezenţa acestora în repertoriu cu produse artistice originale. Dar, din cauza acestor cedări repetate, cu impact major în orizontul de aşteptare al publicului, sistemul teatrelor regionale nu a reuşit să contrapună Broadway-ului un alt discurs artistic de aceeaşi forţă şi să poziţioneze teatrul american şi pe o platformă non-comercială la fel de puternică şi vizibilă în societate.

Teatrul comunitar constituie o reţea de teatre non-profit de tip semi-profesionist (constituit dintr-un amestec de voluntari / amatori cu profesionişti) a căror existenţă e generată, întreţinută şi axată pe problemele unei comunităţi anume. Activitatea sa se structurează având la o extremă o formulă de tip „club de teatru”, în care se montează „spectacole – serbare” pentru ca membrii unei comunităţi să îşi petreacă în acest mod timpul liber şi să îşi testeze şi cultive posibilele calităţi artistice, iar la cealaltă, o investigare reală a problemelor unei comunităţi, un aspect care în textura etnică şi socială atît de diversă a Statelor Unite ale Americii creează un spaţiu de dezbatere a unor probleme specifice – unele teatre au devenit foarte cunoscute şi apreciate pentru activitatea lor. Un astfel de exemplu este Cornerstone Theater Company în Los Angeles, a cărui declaraţie de principii este exemplară pentru poziţia teatrului de tip comunitar: „Credem că societatea înfloreşte atunci când membrii ei se cunosc şi respectă unii pe alţii, şi credem în teatrul făcut în acest spirit. Apreciem arta care este contemporană, cu specific comunitar, receptivă, multilingvă, inovativă, provocatoare şi veselă. Apreciem teatrul care îşi reflectă publicul în mod direct. Apreciem artistul din fiecare.”[344]

„Teatrul de artă” s-a refugiat, prin urmare, mai ales în universităţile americane.

Amestecul, specific american, de taxe de studii ridicate plătite de studenţi cu un sistem de donaţii şi sponsorizări extrem de vital creează condiţii materiale comparabile cu cele din teatrele profesioniste. Profitând de aceste dotări şi de un climat de efervescenţă intelectuală pe care îl cultivă campusurile americane – un fel de mini-oraşe cu o existenţă proprie, separată de oraşele reale cu care se învecinează sau în mijlocul cărora au fost construite –, unele companii profesioniste se stabilesc „în rezidenţă” în universităţi. Ele le oferă studenţilor posibilitatea de a se integra printre profesionişti în toate aspectele producţiei teatrale şi primesc în schimb o protecţie reală faţă de presiunea „rentabilităţii” exercitată asupra teatrelor regionale. Fiind bogate, universităţile americane racolează, în toate domeniile de studiu, profesori excepţionali din toată lumea. Departamentele de teatru sunt pline de artişti europeni, alături de creatori de teatru americani ce nu-şi mai găsesc cu uşurinţă locul în spaţiul public, astfel încât în cadrul universitar au loc adesea evenimente teatrale de o înaltă integritate artistică. Limitele acestui palier teatral sunt trasate, în cele mai multe cazuri, de conservatorismul unor profesori care continuă să predea limbajul teatral din anii tinereţii lor, precum şi de lipsa unei minime culturi teatrale din partea majorităţii studenţilor din campus, care nu a trecut până la începerea studiilor universitare prin niciun fel de contact important cu această formă de artă.

În sfârşit, ultimul „pilon de sprijin” este cel al companiilor independente care formează palierul „underground” al culturii teatrale americane. Aici se adună atât „surplusul de oameni”, cât

[344] V. www.cornerstonetheater.org

şi cel „de idei”, făcând din acest mediu un amestec eteroclit de „showcase-uri” (spectacole concepute spre a „expune” atenţiei publice un autor dramatic, un regizor, scenograf, compozitor, actor etc.) cu excentricităţi artistice ce forţează limitele în toate direcţiile. Este un palier teatral foarte dinamic, ce se revarsă în fiecare an înspre „fringe-uri” (secţiuni de festivaluri sau festivaluri întregi nejurizate, în care participanţii joacă pe cheltuială proprie) şi care constituie de mai mulţi ani o posibilă rampă de lansare pentru artişti, dar şi o bază de selecţie pentru producătorii de pe Broadway. Mişcarea underground este o adevărată mişcare browniană, cu de toate pentru toţi, cu producţii dintre cele mai diverse, realizate aproape exclusiv fără sprijin de niciun fel, de către artişti care se întreţin din cu totul alte profesii.

Acestea sunt formele principale pe care le ia, ca fenomen, teatrul în societatea americană. Diversitatea acestor forme se întâlneşte cu limitele caracteristice unei pieţe culturale în care statul nu consideră că trebuie să intervină decisiv, lăsând-o să se autoregleze. În principal, aceste limite iau forma unei dependenţe mult prea mari faţă de ceea ce poate capta imediat publicul şi poate vinde bine produsul artistic. În cazul unei arte fără posibilitatea de a-şi conserva produsul (ca filmul, muzica, artele vizuale, literatura), această dependenţă se dovedeşte în practică, adesea, extrem de descurajantă.

Spre deosebire de teatrul american, cel canadian beneficiază de un sistem de burse şi subvenţii extrem de detaliat conceput şi bine reglat. Ţinând cont de specificul acestui spaţiu cultural, există anumite diferenţe între provincia majoritar francofonă – Québec – şi restul majoritar anglofon al Canadei. Dar în toată ţara subvenţiile publice se administrează pe trei paliere: local, provincial şi naţional. Fiecare dintre aceste niveluri are un organism ce ia forma unui Consiliu al Artelor şi care transferă aceste subvenţii organismelor non-profit prin concursuri de finanţare periodice deschise. Spre deosebire de un organism precum ArCuB la Bucureşti, care are un statut mai larg, permiţându-i să joace, atât un rol de finanţator, cât şi unul de producător, consiliile artelor canadiene nu au dreptul să producă ele însele sau să finanţeze producţii artistice altfel decât transferând banii către organismele producătoare, în funcţie de rezultatele stabilite de juriile formate special pentru fiecare sesiune de finanţare. Acestea sunt alcătuite exclusiv din profesionişti, care nu pot participa cu proiecte depuse în sesiunea în care jurizează.

Pentru burse şi subvenţii se califică exclusiv artiştii şi organizaţiile profesioniste. Un profesionist în arte e definit ca o persoană care a urmat studii de specialitate (nu neapărat în instituţii academice) sau e validat astfel de colegii de breaslă sau are un istoric al prezentărilor publice în domeniul în care solicită finanţare.

Din punctul de vedere al burselor şi subvenţiilor, artiştii profesionişti se împart în cei aflaţi la început de carieră şi cei deja afirmaţi. Aceştia intră prin urmare în competiţie în categorii diferite.

Bursele individuale sunt împărţite şi ele în subcategorii: de creaţie (pentru un proiect artistic individual), de perfecţionare profesională (participare la ateliere de dezvoltare profesională, dar nu la programe de studii academice), de rezidenţă (în cazul în care artistul respectiv e găzduit într-o rezidenţă profesională) şi de călătorie (pentru participarea la o conferinţă, ridicarea unui premiu profesional etc.).

Subvenţiile pentru organizaţii sunt şi ele de mai multe feluri: de proiect (pentru realizarea unui proiect artistic anume), de funcţionare (pentru o perioadă de timp de unu până la trei ani în cazul organizaţiilor având deja un istoric suficient de lung de subvenţii acordate pe proiect), pentru dezvoltare instituţională (asistând organizaţiile care se dezvoltă, lărgindu-şi sfera de

activitate) şi pentru difuzare de creaţie artistică (organizaţiilor care prezintă creaţiile produse de alte companii teatrale).

Există şi diferite alte capitole: pentru artiştii aflaţi în situaţie de minoritate (francofoni în spaţii anglofone şi viceversa), pentru deplasarea directorilor artistici ai organizaţiilor teatrale non-profit (la festivaluri, să vizioneze alte producţii), pentru turnee, pentru coproducţii internaţionale, pentru primirea în rezidenţă a unui artist din străinătate, pentru proiecte interdisciplinare etc. În general, se caută acoperirea oricărei situaţii din practica profesională printr-o bursă sau subvenţie specifică.

Dacă atribuirea acestor finanţări se face de către jurii alcătuite (respectându-se criteriul diversităţii) din profesionişti, există şi un sistem bine pus la punct de evaluare a proiectului subvenţionat şi de raport final. Evaluările sunt efectuate tot de către profesionişti independenţi faţă de consiliile artistice, fiind individuale şi anonime. Am fost invitat de două ori să completez astfel de evaluări. Consiliul Artelor decontează biletul de spectacol pentru evaluator şi un însoţitor, căci organismul evaluat nu trebuie să ştie de către cine şi în ce seară anume soseşte unul dintre ei (sunt întotdeauna mai mulţi, cel puţin trei, asistând la cel puţin trei reprezentaţii diferite). Evaluatorul dă seama despre orice aspect remarcă, fără a se cenzura, de la primirea în foaierul teatrului şi până la efectul evenimentului teatral la care asistă, asupra spectatorilor din jurul său, căci nu ştie care au fost punctele specifice pentru care acest proiect a primit finanţare şi dacă ele se reflectă sau nu în produsul final, cu tot ce ţine de el. Aceste evaluări vor fi sintetizate într-un raport final de către agentul care răspunde de artistul sau compania respectivă, din partea Consiliului Artelor – la prima aplicaţie, dosarul companiei se repartizează unui agent care devine, pentru un timp, „specialistul” în cadrul consiliului pentru acea companie; acesta va fi înlocuit, o dată la câţiva ani de un coleg, pentru a nu forma legături prea familiare cu compania respectivă.

Odată acceptat dosarul de raport final al companiei finanţate (alcătuit din justificarea cheltuielilor, mostre de afiş şi caiet program, un dosar de presă şi o autoevaluare a conducătorului organizaţiei subvenţionate), agentul va întocmi un raport final sinteză. Această sinteză va fi ataşată dosarului companiei şi va fi transmisă următorului grup de evaluatori atunci când organizaţia depune o nouă cerere de finanţare. Cu alte cuvinte, evaluatorii vor afla de la agent în ce măsură organizaţia ce solicită subvenţie şi-a realizat intenţiile în trecut şi cu ce efect, dincolo de ceea ce declară ea însăşi că intenţionează să realizeze.

Am descris toate aceste detalii pentru a înfăţişa un sistem care încearcă să asigure într-un mod cât mai corect, complet şi democratic, accesul organismelor teatrale non-profit la subvenţiile publice. Nu există nicio situaţie de excepţie de la acest mecanism de transmisie a fondurilor publice, nu există nicio instituţie care să primească subvenţii permanente pentru simpla raţiune că aceasta există deja. Toate, indiferent de dimensiune şi istoricul activităţii, depun cererile de finanţare şi rapoartele finale la termenele stabilite şi trec prin acelaşi proces de evaluare. Subvenţia lor nu e garantată apriori, ea poate fi mărită sau micşorată.

Şi totuşi, chiar şi un astfel de sistem îşi are limitele sale, generând în practică unele efecte secundare negative.

Primul efect secundar de acest tip îl reprezintă monotonia sistemului de reprezentaţii şi marja redusă de manevră în ceea ce priveşte concepţia, realizarea şi exploatarea unei creaţii teatrale. Orice proiect trebuie conceput în detaliu cu cel puţin un an înainte, pentru a se putea asigura colaborarea artiştilor şi a tehnicienilor şi a se putea face rezervarea spaţiului de reprezentaţie la datele respective. Se întocmeşte un buget iniţial care cuprinde nu numai producţia, ci şi exploatarea spectacolului pentru un număr fix de reprezentaţii. Apoi se aşteaptă rezultatele sesiunilor de finanţare la diferitele paliere, care au date de

depunere şi anunţare a rezultatelor, diferite. În funcţie de procentajul obţinut din finanţarea cerută, se întocmeşte un buget intermediar şi se recalibrează proiectul în noile condiţii, în cazul în care proiectul mai e viabil. Apoi începe creionarea unei strategii de publicitate (în funcţie de bugetul care poate fi alocat acestui capitol) angajarea unui responsabil de relaţiile cu presa, rezervarea spaţiilor de publicitate în presă (cu atât mai ieftine cu cât sunt făcute cu mai mult timp înainte), angajarea unui şef de producţie cu care se face planificarea procesului de achiziţii de materiale şi construcţie a decorului şi costumelor (dacă planificarea nu e bine făcută, orice oră de lucru în plus, de transport sau depozitare pot cauza depăşiri ale bugetului), angajarea unui director tehnic şi planul montării decorului, al luminilor şi al echipamentului de sunet în spaţiu cu o echipă de tehnicieni care vor fi de asemenea angajaţi cu ora, repetiţiile cu actorii (care conţin un număr fix de ore, stipulat în contract, depăşirea căruia taxându-se suplimentar) şi un număr fix de reprezentaţii, întins în general între trei săptămâni (producţiile cu buget mic spre mediu) şi cinci săptămâni (producţiile cu buget mare). Se joacă seară de seară, decorul şi luminile rămân montate, cu o zi liberă pe săptămână. În contract e prevăzută posibilitatea câtorva zile de reprezentaţii suplimentare, în cazul în care vânzarea biletelor le dă producătorilor speranţe că spectacolul stârneşte suficient interes, dar această opţiune trebuie adusă la cunoştinţa actorilor şi personalului tehnic cu cel puţin două săptămâni înainte de finalul reprezentaţiilor programate prin contract. Foarte multe alte detalii se reglează cu mult timp înainte, lăsând o marjă extrem de scăzută pentru ca descoperirile artistice făcute în timpul întâlnirilor de lucru şi al repetiţiilor să poată fi integrate în produsul artistic final. Cu sau fără cele câteva suplimentare, odată şirul de 3-5 săptămâni de reprezentaţii încheiat, spectacolul se demontează, decorul se casează şi toţi actorii şi tehnicienii plonjează în alt proiect.

Toate acestea fac ca întregul proces de creaţie teatrală canadian să stea sub semnul unui desfăşurător fix, ca un mecanism bine reglat. Este un sistem conceput pentru o piaţă teatrală în care toţi artiştii şi tehnicienii sunt liber-profesionişti, dar grupaţi în uniuni profesionale cu reguli foarte stricte. Pentru că nu există angajaţi permanenţi, participarea fiecăruia se negociază şi se desfăşoară după regulile uniunii profesionale din care face parte şi ale acordului-cadru semnat cu asociaţia producătorilor din care face parte sau căreia îi e asimilată (după dimensiunea bugetului de producţie) compania de teatru producătoare.

Faptul că toţi producătorii, precum şi artiştii şi tehnicienii colaboratori, trebuie să îşi cunoască în amănunt activitatea profesională cu un an înainte, asigură o funcţionare eficientă a pieţei teatrale. Dar şi un parcurs ce anulează aproape total surprizele.

În toată Canada circulă aceeaşi glumă în mediile teatrale:

– Care e diferenţa dintre un succes şi o cădere în teatrul canadian?

– Trei reprezentaţii suplimentare.

Din cauza acestui sistem, nici timpul de repetiţii, nici numărul reprezentaţiilor nu pot creşte. Practic, nu e loc pentru nicio sincopă, nicio amânare, nicio prelungire, nicio modificare esenţială de plan. Dacă producătorii vor să continue un spectacol, trebuie să aştepte un an, timp în care refac întregul proces al cererilor de finanţare pentru reluarea spectacolului.

Ritmul termenelor limită pentru cererile de finanţare şi rapoarte finale jalonează întreaga existenţă a organismelor de producţie teatrale. Această ciclicitate pune o presiune mare pe umerii artiştilor, care trebuie să se fi hotărât cu toţii ce vor să facă la aceeaşi dată; degeaba le vine o altă idee sau apare o altă oportunitate dacă a trecut termenul limită de depunere a cererilor

de subvenții, trebuie să aştepte un an până pot depune cererea şi încă unul până să realizeze proiectul. Mai mulți artişti şi companii au obosit de această eternă ciclicitate şi au decis să renunțe la a mai juca jocul, deşi dobândiseră, în unele cazuri, o recunoaştere internațională extraordinară. Cazul poate cel mai celebru este al lui Gilles Maheu şi al companiei acestuia din Montréal, „Carbone 14”. Problema constă în faptul că odată ieşit din acest circuit al finanțărilor şi programărilor, nu există nimic altceva, în afara teatrului comercial (în care, de altminteri Gilles Maheu a decis să se integreze, creând musicaluri celebre la Paris şi lucrând cu Cirque du Soleil).

Un al doilea efect secundar negativ al unui astfel de sistem de producție şi exploatare este că el cultivă o eternă şi exclusivă cultură a noutății, micşorând şansele de creare şi întreținere a unei memorii culturale, nu numai în rândul publicului, dar chiar şi în rândul artiştilor. Cei mai buni dintre ei intră pe bandă rulantă dintr-o producție în alta: de cele mai multe ori a doua zi după premiera unui spectacol repetă deja un altul. Nu-şi pot permite o pauză decât dacă nu au solicitări, căci timpii de repetiție pentru următorul spectacol sunt calculați la ora de lucru şi data intrării în sală este deja peste câteva săptămâni. Acest lucru afectează în mod evident capacitatea unui actor de a înțelege în profunzime ceea ce interpretează, continuând munca de creație şi după primul contact cu publicul şi dezvoltând şi îmbunătățind ceea ce a descoperit în procesul de repetiții. Dar în condițiile unui astfel de sistem, el e împiedicat să facă acest lucru, nu numai de faptul că se concentrează deja pe munca la un alt spectacol cu termen foarte strâns de realizare (în fond, şi actorii din teatrele de repertoriu repetă dimineața alte spectacole), ci mai ales pentru că întrevede rapid sfârşitul reprezentațiilor. Când ştie că peste două săptămâni toată această muncă se va opri definitiv, un actor nu este foarte motivat să continue efortul de creație; el va fi mai curând tentat să continue să execute într-un mod ireproşabil ceea ce a stabilit cu regizorul.

Apoi, spectacolele înseşi apar şi trec atât de repede, încât sunt şanse mici să poată fi văzute de cineva care nu dispune de un timp generos alocat vizionărilor sau nu e în oraş exact în perioada celor câteva săptămâni de reprezentație. Am trăit această senzație: într-un an în care am pus în scenă patru spectacole în Montréal, maximum posibil pentru mine ca efort personal, ele s-au reprezentat un timp total de 12 săptămâni. În celelalte 40 de săptămâni ale anului, am fost inexistent pe piața teatrală montréaleză, deşi eu lucram aproape tot timpul. Este o senzație de gol care produce un efect descurajant în creatori.

Din toate aceste exemple se poate observa legătura directă dintre schema de finanțare în funcțiune într-o societate şi tipul de teatru pe care îl generează, prin efecte directe sau indirecte. Se poate spune astfel că societatea are tipul de teatru pe care doreşte să-l susțină, iar creatorii de teatru, tipul de raport cu societatea pe care doresc şi reuşesc să-l definească.

Dar tot din exemplele analizate se poate vedea cât este de dificil pentru un domeniu cultural să îşi definească interese sectoriale. Poate fi cultura asimilată unui sector de activitate? Nu reprezintă structurarea unui set de interese profesionale deja o cale de limitare a raporturilor dintre cultură şi societate? Câştigă artiştii din încercările tot mai frecvente din ultimii ani de a-şi justifica „utilitatea” socială prin tot felul de proiecte de cercetare care traduc în procente din produsul intern brut beneficiile înfloririi culturale a unei localități, regiuni, țări? Trebuie cultura să dezvolte obligatoriu un discurs economic? Poate fi reflecția asupra lumii cuantificată în valoare adăugată şi procente din produsul intern brut?

Aceste întrebări definesc o parte dintre cauzele care îi fac pe unii creatori de teatru, ezitanți în a acționa la fel de rapid ca alte categorii în a-şi marca teritoriul profesional. Dar, odată ce

încearcă să trăiască din arta lor, ei se angajează inevitabil într-un raport cu societatea care implică şi recunoaşterea faptului că practică o profesie. Iar ezitările în a-şi defini interesele nu fac decât să le limiteze posibilităţile de expresie şi tipurile de schimb în care se angajează cu societatea din care fac parte.

Orice schemă de finanţare reuşesc să definească, aceasta îşi va arăta mai devreme sau mai târziu limitele, căci mutaţiile sociale produc manifestări care nu pot fi anticipate şi care îşi cer dreptul la expresie. Fiecare dintre aceste sisteme prezintă avantaje şi dezavantaje, dar unele încearcă să propună o reprezentare mai aproape de diversitatea reală a societăţii decât altele.

De aceea, probabil că pe orice fel de bază se imaginează un sistem de finanţare teatral, el trebuie să aibă marginile blurate, amestecate cu realitatea socială, pentru a se putea hrăni şi reinventa mereu din contactul cu aceasta.

O nevoie etică

„Schimbările radicale care au avut loc [...] eliberând teatrul din constrângerile autorităţilor, dar punându-l în poziţia de a fi dependent de un public fără posibilitatea reală de a-l susţine şi care nu mai e interesat de funcţia acestuia ca loc dedicat discuţiilor publice serioase […] teatre care îşi pierd subvenţiile şi sunt deposedate de scopul lor, actori dezorientaţi, public distras de o competiţie între presa dezlănţuită, radio şi televiziune...”[345]

Această imagine despre teatrul polonez, imediat după schimbările din 1989, conţine întrebarea neformulată: odată dispărută ideologia identificată drept cauză a răului în societate, cu care teatrul intra într-un conflict deschis sau subteran, ce opţiuni au artiştii? Ce se întâmplă cu teatrul în absenţa ideologiei? În ce se transferă nevoia sa de poziţie etică, odată ce variantele ce par a fi singurele rămase la dispoziţia teatrului în anii nouăzeci sunt „fuga de realitate” care constituie materia primă a teatrului de divertisment („*entertainment*”) şi refugiul în esteticul „artei pentru artă”?

Se poate observa din citarea programelor, misiunilor şi declaraţiilor de intenţii ale fondatorilor de companii teatrale independente menţionaţi în această lucrare, că opţiunea pentru iniţiative de acest tip conţine de cele mai multe ori o poziţionare a tipului de schimb în care artiştii ce adoptă o astfel de atitudine doresc să se angajeze cu societatea: sunt menţionate „identificarea unor puncte «sensibile» în mentalitatea colectivă şi a unor teritorii neexploatate în raportul complex al individului cu societatea contemporană”,[346] „orientarea repertoriului către o problematică foarte imediată, care să fie extrasă din viaţa comunităţii şi să i se adreseze direct acesteia, abordarea publicului ca element viu, coparticipant la actul artistic”[347] etc. Toate acestea pot fi considerate nu numai poziţii estetice, cât, mai ales, poziţii etice.

Astfel de poziţii pornesc de la premisa că ceea ce deosebeşte, în primul rând, teatrul de celelalte arte este modul său de manifestare imediat, care îi conferă o natură „socială şi instituţională”[348]. Acest lucru face ca poziţionarea etică să aibă consecinţe radicale asupra artei practicate de către creatorii de teatru.

Scopul cel mai important al unei poziţionări de tip etic constă

---

345 Zygmunt Hubner, *Theater & Politics* (edit. şi trad. Jadwiga Kosicka, prefaţă Daniel Gerould, postfaţă Andrzej Wajda), Nothwest University Press, Evanston, Illinois, 1992, p. XV

346 V. capitolul „*Primul val...*”, p. 47

347 Zygmunt Hubner, *Theater & Politics...*, p. 4

348 *Ibid.*, p. 5

în recrearea unui spațiu al sincerității, al necesității de a se încerca apropierea de adevăr. Ceea ce are ca primă consecință, dincolo de asumarea unei întregi condiții noi pentru artiştii ieşiți din comunism, la nivelul statutului în societate, descoperirea acelor elemente de limbaj care să jaloneze un astfel de dialog cu publicul, să îi definească coordonatele.

La nivelul creației regizorale, această intenție a fost declarată, precum am menționat pe parcursul acestei lucrări[349], de către toți regizorii importanți ai anilor nouăzeci. Dar rezultatele sunt cu mult mai discutabile decât în cazul noilor creatori de film români, care au impus un nou limbaj cinematografic ca trăsătură definitorie a unui cinema complet diferit de cel practicat până în 1989 şi care poate fi definit, pe drept cuvânt, de către presa internațională, drept „nou”.

În teatru nu se poate afirma că s-ar fi reuşit acelaşi lucru, cel puțin nu cu acelaşi impact. Spectacolele de teatru aflate în centrul atenției şi recunoaşterii culturii teatrale române după 1989 nu propun un limbaj teatral cu totul nou: nimeni nu vorbeşte despre un fel diferit de a înscena al regizorilor importanți – Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Victor Ioan Frunză, Tompa Gábor etc. – după 1989, ci de recunoaşterea internațională ce a devenit posibilă abia după ce teatrul românesc a scăpat de hărțuirea cenzurii şi a putut intra într-un regim normal de schimburi şi parteneriate cu alte spații culturale. De aceea, nimeni nu a acreditat după 1989 formula „noul teatru românesc”, iar majoritatea regizorilor menționați mai sus identifică, în mod corect, absența unei „mişcări de teatru”, respectiv a unei „şcoli de teatru” în România.

Pe acest teren, companiile independente joacă unul dintre cele mai importante roluri pe care le-au avut în anii nouăzeci: paşii făcuți înspre un tip de teatralitate simplificat, sincer, direct şi consecințele acestuia asupra artei interpretative a actorului. Am citat de mai multe ori în această lucrare observațiile criticii teatrale în intervenții ale acelor ani care dau seama despre prezența unor astfel de elemente de limbaj teatral în producțiile multora dintre companiile menționate. În două cazuri însă, acestea sunt validate la nivelul de recunoaştere formală maximă a teatrului românesc – Premiile UNITER: o dată recompensându-l pe Marcel Iureş pentru rolul Bruscon din spectacolul „*Creatorul de teatru*” de Thomas Bernhard în regia lui Alexandru Dabija la Teatrul Act, pentru stagiunea 2000-2001 şi a doua oară pe Florin Piersic jr. pentru interpretarea din „*Sex, Drugs, Rock and Roll*” de Eric Bogosian, în regie proprie la Teatrul Luni de la Green Hours în 2002. De remarcat că aceste validări se întâmplă imediat după anul 2000, ele putând fi văzute şi ca un prim semn de recunoaştere de către mişcarea teatrală şi critica de teatru românească, la capătul unui prim deceniu în care creatorii independenți s-au străduit să facă teatru încercând să-şi descopere propriul limbaj.

Dacă Florin Piersic jr. îşi asumă doar sporadic creații teatrale în regim independent (dar în care devine tot mai interesat de postura creatorului total, la teatru semnând şi regia, iar la film semnând scenariul şi regia), Marcel Iureş a devenit în ultimii ani, din punct de vedere teatral, asociat aproape exclusiv cu Teatrul Act. Implicațiile acestei atitudini sunt imense, o personalitate de calibrul artistic al lui Marcel Iureş intervenind hotărâtor în căutarea acestui nou raport cu publicul, acestui nou limbaj despre care vorbeşte atunci când remarcă dificultățile avute cu primul spectacol jucat în spațiul Teatrului Act.[350] Mai mult decât atât: poziționarea lui etică are un rol de model recunoscut de către tinerii regizori – o regizoare dedicată aproape exclusiv creației independente ca Theo Herghelegiu nu omite să îl

[349] V. capitolul 2, „Contextul teatral...”.

[350] V. capitolul 4, subcapitolul „Teatrul Act”.

menționeze ca „mentor” în majoritatea intervențiilor publice – dar şi, mai ales, de către tinerii actori. Într-un climat general în care pluteşte în aer o oboseală în a gândi măreț, în a vrea să schimbi ceva, Marcel Iureş oferă exemplul unui creator care a atins excelența în arta interpretativă şi a decis să schimbe radical felul în care angajează raporturile cu lumea.

O astfel de atitudine conduce înspre ceea ce cred că poate fi considerat ca fiind scopul final al poziționării artistice de tip etic: de fapt, cum vrem să trăim? În ce tip de schimb dorim să ne angajăm cu lumea timpurilor noastre?

Cum pot contribui inițiativele teatrale independente la crearea unei noi realități teatrale?

Încercări finale de concluzionare pornind de la realitatea teatrală românească a anilor nouăzeci

Ceea ce s-a petrecut în România la sfârşitul anului 1989 a avut ca efect principal pentru creatorii de teatru (precum, în fapt, pentru toți cetățenii acestei țări) recâştigarea dreptului la independența minții. Dihotomia dintre realitatea interioară (a artiştilor) şi cea exterioară (a societății), cauzată de opresiunea ideologică manifestată prin cenzura oficială sau prin autocenzură, a luat sfârşit. Cele două realități pot angaja de acum raporturi de tip nou.

Această situație obligă creatorii de teatru la o nouă atitudine, care duce în unele cazuri la inițiative independente, cu toate problemele specifice acestor acțiuni în contextul teatral al anilor nouăzeci. În cele ce urmează, voi încerca o recapitulare a aspectelor identificate în această lucrare ca fiind de natură să determine caracteristicile acestor acțiuni, concluzionând apoi în ceea ce priveşte contribuția inițiativelor independente la crearea unei noi realități teatrale, asupra efectelor şi limitelor acestor inițiative.

Principalele caracteristici ale contextului teatral

– În România anilor nouăzeci, mediul teatral optează pentru păstrarea statu-quoului: un sistem de teatre de stat cu personal artistic, tehnic şi administrativ angajat permanent şi spectacole produse şi prezentate în formulă de repertoriu.

– Acest sistem monopolizează infrastructura teatrală moştenită şi se străduieşte să-şi transfere în noua realitate prestigiul cultural de care beneficiază după perioada „rezistenței prin cultură” din timpul comunismului.

– Creatorii de teatru constată rapid că teatrul şi-a pierdut funcțiile sociale din perioada comunistă, când „compensa stângaci” (Davîdova) lipsa unor instituții civile. Se instaurează „criza culturii”.

– Regizorii importanți încearcă să-şi reinventeze limbajul teatral, adaptându-l noilor raporturi directe şi libere de comunicare cu publicul. Artiştii îşi văd statutul social diminuat; unii dintre ei îşi pierd motivația.

– „Canonul artistic” continuă să fie însă acelaşi: reinterpretări puternic vizuale ale clasicilor repertoriului universal, într-un limbaj intens conotativ. Acesta continuă să fie cultivat de critică şi de un mediu teatral ce rămâne structurat în „circuitul închis” (M. Popescu) format din teatre de stat funcționând pe „modelul unic” (Runcan) al teatrului de repertoriu.

– Acest sistem îşi conservă avantajele – timpi generoşi de repetiții, posibilitatea unor distribuții numeroase, un sistem de producție de tip „uzină”, salarii permanente pentru artişti şi tehnicieni – şi reuşeşte, deşi traversează perioade dificile, să îşi păstreze subvenționarea permanentă.

– Acest sistem „fuge de prezent” (M. Popescu), cultivându-şi o identitate „mai degrabă în termeni sociali, istorici şi lingvistici decât în termeni artistici” (A. Georgescu).

– Importanți oameni de teatru sunt invitați să revină din exil şi să lucreze din nou în teatrul românesc. Ei aduc o infuzie de creativitate şi energie, dar eşuează ca manageri, învinşi de legislația veche, de sorginte socialistă, şi de o

mentalitate dominantă temătoare de schimbări.

– În acelaşi timp, se afirmă o nouă generaţie matură de regizori care intră într-o perioadă a „recuperărilor” (Nelega), producând marile spectacole pe care nu le-au putut face în comunism.

– Teatrul românesc iese din nou „în lume” începând cu 1990, prezentându-şi, cu succes, spectacolele „canonice” şi generând în Occident o „modă a teatrului românesc” (A. Darie) care durează o perioadă de aproximativ cinci ani. Încep programe de schimburi culturale intense, mai ales cu teatrul britanic.

– UNITER, trecând de la activitatea pe secţii profesionale, la operarea pe proiecte şi programe, joacă un rol pozitiv în generarea unor multiple „începuturi” (I. Caramitru) de iniţiative independente.

– Apar numeroase festivaluri internaţionale de teatru pe teritoriul naţional.

În concluzie, deşi statul continuă să susţină exclusiv un sistem teatral închis, subvenţionând în continuare „instituţia, şi nu ideea”, contextul teatral românesc al anilor nouăzeci se dinamizează sub influenţele menţionate anterior.

Sistemul teatral de stat reuşeşte să îşi păstreze intactă infrastructura şi să capitalizeze prestigiul schimburilor culturale internaţionale.

Primele iniţiative independente: localizare şi formule de organizare

În acest context, primul val al iniţiativelor teatrale independente, luptându-se pentru vizibilitate şi influenţă, a apărut şi s-a desfăşurat în centrul spaţiului cultural naţional, la Bucureşti, şi mai precis în zona centrală a Capitalei. Cauzele acestui plasament strict sunt:

– posibilitatea unui contact cu oamenii de teatru din străinătate, care vin cu toţii în acei ani, cel puţin iniţial, la Bucureşti;

– apropierea de sursele de finanţare de stat (ministere, UNITER, ArCuB) şi private (sediile marilor companii naţionale şi internaţionale);

– apropierea de mass-media cu acoperire naţională;

– funcţionarea în zona densă a pieţei teatrale din punctul de vedere al prezenţei actorilor liberi, neangajaţi la stat (după mărirea locurilor în învăţământul teatral de stat şi înfiinţarea mai multor universităţi private după 1990).

Primele formule de organizare a iniţiativelor independente se constituie:

– prin asocierea cu un partener străin, în structuri bilingve (teatrele Româno-Francez, Româno-American, Româno-Irlandez);

– ca proiecte UNITER, pentru a stimula în diferite feluri naşterea unei mişcări teatrale independente (Teatrul Inoportun, Teatrul de cameră, Trupa pe butoaie);

– din dorinţa de a exploata comercial în mod liber un produs teatral, bazate pe societăţi cu scop lucrativ (Compania Bucureşti, Teatrul Incomod, SMART);

– plasate sub semnul excelenţei artistice, în concurenţă directă cu teatrele de stat, cărora le contestă monopolul asupra ideii de „teatru de artă” (Teatrul Levant, Fundaţia Art-Inter Odeon, SMART, Compania Passe Partout DP);

– punând accentul pe comunicare, problematică din realitatea imediată şi un nou raport cu publicul (Teatrul Fără Frontiere, Fundaţia Antigona, Fundaţia Toaca, Compania teatrală 777, Teatrul Inexistent);

– pentru a oferi un spațiu de dezvoltare creației independente (Festivalul Atelier, altFEST);
– pentru a stimula dezvoltarea unei dramaturgii româneşti noi (Dramafest);
– cu libertate de abordare totală, fără definirea unei misiuni artistice (Teatrul Luni de la Green Hours);
– cu scopul de a se instituționaliza, alăturându-se teatrelor de stat (Teatrul Excelsior, Teatrul Masca);

Definirea unei realități proprii. Concluzii finale

George Banu observă că, pe tot parcursul secolului douăzeci, teatrul se consideră a fi mereu în criză.

Față cu marile schimbări sociologice şi politice ale societății, teatrul încearcă tot timpul să se repoziționeze, rechestionând raporturile sale cu lumea şi metodele prin care intervine sau se izolează de ea. Criza e felul său de a se scutura din adormire. Ea reprezintă, după cum consideră Andrei Cornea, un semn al neliniştii, dar şi un generator de productivitate culturală: „E fără îndoială o criză a culturii şi e bine că e, pentru că se schimbă un sistem de valori, se repun în cauză nişte criterii. [...] Dacă n-ar fi criză, dacă n-ar exista această confruntare, poate am trăi mai bine, adică mai liniştit. Dar nu am fi noi înşine. Condiția omului modern european este cea a neliniştii, a unei febre continue. Nu are posibilitatea să afle repausul societăților tradiționale sau orientale. [...] Întotdeauna o cultură a fost cu atât mai productivă cu cât s-a pus mai mult în discuție. [...] Deci trebuie să ne punem în criză.”[351]

După jumătate de secol de îngheț social şi politic al realității româneşti, perioada anilor nouăzeci e din nou, o perioadă de mari schimbări şi transformări. Procesului de chestionare a formelor şi practicilor teatrale prin care trec creatorii de teatru ai acelor ani nu i se întrevede însă, de această dată, un sfârşit. Fiecare generație e obligată, de atunci începând, de către o realitate „fluidă” să treacă prin acest proces, ba chiar să şi-l însuşească ca pe o constantă a existenței în teatru. El nu a dus încă la inventarea unor formule de practici teatrale învingătoare, ci doar la acceptarea unei cât mai mari diversități de astfel de formule. Nu se mai pot întemeia instituții fixe, grandioase, pentru următoarele zeci sau sute de ani, ci doar imagina formule tot mai permisive, care să permită tot mai multor voci să se exprime.

Aceasta şi pentru că justificarea inițială a întemeierii de instituții naționale – conştiința națională – nu mai are importanța pe care o avea. Societatea contemporană nu se mai construieşte în primul rând în jurul ideii naționale.

Într-un astfel de context istoric, creatorii de teatru nu pot să se sustragă obligației de a-şi forma propria realitate – o realitate a propriei lor practici artistice – şi nu de a trăi într-una moştenită. Fiecare model instituțional teatral trebuie rechestionat de acum în permanență, oricât de vechi sau de nou se dovedeşte a fi. Toate modelele, fără excepție, au răspuns la origine unei idei generoase, unei necesități sociale, au fost revoluționare şi atacate de conservatori, atunci când au fost propuse. Repunerea lor în acord cu lumea în care funcționează e o operațiune de regularizare culturală normală, fără nimic excepțional.

Definirea unei realități proprii nu presupune neapărat distrugerea modelelor moştenite, ci adaptarea lor la noile realități, alături de încercarea unor modele noi. Din păcate, teatrul românesc a refuzat să facă acest lucru în anii nouăzeci, neexistând niciun caz în care o instituție teatrală de stat să încerce un model organizațional nou, precum a făcut-o de exemplu într-un alt spațiu ex-comunist Teatrul Archa din Praga,

---

351 Andrei Cornea, intervievat de Adina Bardaş, „Trebuie să ne punem în criză”, în *Teatrul azi* # 8-9-10/1993, p. 23

inaugurat oficial în 1994 cu un spectacol rezultat din colaborarea dintre un muzician american şi un dansator japonez.[352]

Propunând ca act inaugural o astfel de colaborare artistică, noul Teatru Archa intenţionează să emită un mesaj simbolic: de acum înainte, manifestările artistice ale acestui teatru vor sta sub semnul întâlnirilor – al genurilor teatrale, al artelor, al spaţiilor culturale, al ideilor. Teatrul Archa îşi anunţă intenţia de „a examina posibilităţile artei, de a crea un spaţiu pentru ideile inovatoare şi de a reflecta în moduri diverse viaţa la începutul mileniului trei."[353] În primele stagiuni, artişti ca Robert Wilson, Wim Vandekeybus, Allen Ginsberg, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre, David Byrne, Philip Glass, Meredith Monk, Randy Newman, precum şi formaţii şi companii precum Einstürzende Neubauten, Tindersticks, Levellers, Royal Shakespeare Company, Cheek By Jowl, Ultima Vez, Dogtroep, DV8 şi Handspring Puppet Company şi-au prezentat creaţiile. Au fost comisionate opere originale, de multe ori reunind prestigioşi artişti străini care au fost invitaţi să colaboreze cu cei cehi.

Ocupând clădirea fostului teatru „D34", denumit ulterior „E.F. Burian", Teatrul Archa şi-a reamenajat în 1994 spaţiul, transformându-l într-unul multifuncţional, dotat cu tehnologie de vârf. Nu dispune de o trupă permanentă, ci este un centru de producţie şi prezentare al artelor spectacolului. Misiunea artistică a Teatrului Archa este definită în cuvinte simple şi fraze clare, repetarea obstinată a numelui „Teatrul Archa" în legătură cu fiecare nouă definiţie a misiunii urmând să plaseze semnul egal între importanţa acestor funcţii diferite:

„Teatrul Archa este un centru pentru artele contemporane ale spectacolului, fără diferenţă de gen. Teatrul Archa acţionează ca centru de producţie, unde se creează şi se prezintă artă contemporană. Teatrul Archa nu are o trupă permanentă – propriile sale producţii sunt create ca proiecte. Teatrul Archa este un spaţiu pentru confruntări internaţionale ale artelor spectacolului. Teatrul Archa este un spaţiu de întâlnire a diferitelor culturi. Teatrul Archa îşi prezintă producţiile nu numai în propriile spaţii, dar şi în alte locuri, cum ar fi spaţiile publice. Teatrul Archa pune acelaşi accent pe funcţia teatrală şi pe cea socială a teatrului. Teatrul Archa creează proiecte atât în mod independent, cât şi în colaborare cu organizaţii similare din Republica Cehă şi din străinătate. Teatrul Archa serveşte un public critic şi cu discernământ. Teatrul Archa este un forum public."[354]

Am inclus acest exemplu chiar în capitolul de concluzii finale pentru că îl consider extraordinar de relevant ca termen de comparaţie: teatrul românesc nu a dorit să transforme în anii nouăzeci niciunul dintre teatrele de repertoriu într-un centru de proiecte teatrale, cu atât mai puţin într-un spaţiu intercultural, interdisciplinar. Aceasta nu înseamnă că nu s-au mai produs, în mod sporadic, interferenţe cu alte arte pe scenele teatrale, ci că acest lucru nu a fost făcut în mod programatic, într-o viziune integratoare a artelor spectacolului şi a cultivării diferitelor paliere în dialogul cu diferitele publicuri.

O astfel de mentalitate a generat procese de renovare a clădirilor teatrale care nu au dus în niciun caz la gândirea unui spaţiu mărit, polifuncţional, care să fie ulterior împărţit şi cu alte organizaţii – promovând astfel deschiderea infrastructurii teatrale – ba chiar au condus la expulzarea unor instituţii diferite care funcţionau sub acelaşi acoperiş.[355] Dreptul de a utiliza liber un spaţiu de prezentări artistice nu primeşte o întrupare în vreuna

[352] John Cale şi Min Tanaka.

[353] V. www.archatheatre.cz

[354] V. www.archatheatre.cz

[355] Cazul Teatrului Naţional din Bucureşti şi raporturile sale cu Teatrul Naţional de Operetă şi Centrul Naţional al Dansului.

dintre instituțiile teatrale de stat româneşti.

Separarea discursurilor artistice pe genuri continuă la nivel instituțional. Instituțiile continuă să nu cultive o clară identitate culturală, altfel decât din perspectiva genului artistic promovat în spațiile şi cu finanțarea avută la dispoziție.

Acest lucru influențează direct atitudinea publicului care participă la actele performative prezentate de aceste instituții: ei nu vin într-un spațiu dedicat artelor spectacolului aşteptându-se la un anume discurs sau la o anumită atitudine, ci doar la un anumit gen artistic. Krzyzstof Warlikowski, care tocmai întemeiază un nou teatru sub forma unui centru cultural deschis dialogului între arte la Varşovia,[356] îşi aminteşte influența directă pe care au avut-o dialogurile cu publicul de la TR Warszawa în definirea discursului său artistic ulterior şi în căutarea unei formule instituționale care să-l poată găzdui, căutare ce a dus în timp la înființarea viitorului Nowy Teatr: „Credința mea în teatru s-a născut după succesul primelor spectacole la TR Warszawa. A apărut un public de oameni deschişi şi curioşi, cu care devenea interesant să discuți şi care vorbeau deschis despre numeroase subiecte. Acest public a început să reclame diverse subiecte şi tematici şi a influențat puternic şi actorii, şi stilul lor de joc. Totul a condus la faptul că traversăm din nou o perioadă de înflorire a regiei şi de întoarcere la teatru. Publicul îl presează pe regizor; la rândul său, el îl presează pe actor, iar acesta vrea să-i vorbească din ce în ce mai clar. Actorul devine, în plus, un fel de filtru, care se lasă traversat de situația actuală a Poloniei. Este un moment de mare fierbere şi de mari speranțe puse în teatru."[357]

[356] Descris pe parcursul lucrării.

[357] Piotr Gruszczynski, *Krzyzstof Warlikowski şi Teatrul ca o rană vie*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" prin Editura Cheiron, Bucureşti, 2010, p. 94

Descrierea acestui proces al influenței publicului asupra artiştilor în sensul construcției unui spațiu de întâlnire comun, atât prin materia spectacolului, cât şi prin substanța instituțională care poate produce şi prezenta acest spectacol, ne dezvăluie portretul unui artist pe deplin angajat în realitatea timpului său, decis să acționeze concret înspre crearea propriei realități, după ce a atins limitele realității moştenite.

Deşi nu au primit din partea societății româneşti a timpului un răspuns de natură a genera crearea unor instituții noi de calibrul exemplelor menționate din teatrul ceh sau cel polonez contemporan – Teatrul Archa de la Praga, respectiv Nowy Teatr din Varşovia – inițiativele teatrale independente ale anilor nouăzeci au propus formule adaptabile şi participative, susținătoare ale pluralismului şi diversității, chestionând statu-quoul şi lărgind astfel substanțial aria de experiență teatrală românească.

Păşind pe teritoriul unui nou tip de inițiativă civică şi artistică, organismele teatrale independente ale anilor nouăzeci au fost, de multe ori chiar fără s-o dorească, instrumente de testare a slăbiciunilor societății româneşti a acelor vremuri, reflectate în contextul general, dar şi în propriile metode şi decizii ale acestor organisme. Refuzând să accepte ca valid doar modelul moştenit, artiştii care au încercat calea independentă au avut orgoliul de a dori să decidă singuri în ce tip de schimb se angajează cu societatea în care trăiesc, au vrut să profite de şansa de a se reinventa ca actori sociali şi, implicit, ca artişti.

Pentru că experiența lor e însuşită şi transmisă, în multiple forme, mai departe în mediul teatral românesc, pentru că nici sistemul de învățământ artistic universitar, nici sistemul teatral de stat, nu vor mai fi niciodată aceleaşi, pentru că sistemele de

finanțări publice sunt în plină schimbare şi evoluție şi teatrul românesc îşi redescoperă o nevoie etică şi un rol critic, se poate afirma categoric că teatrul independent românesc al anilor nouăzeci e departe de a fi fost un eşec.

Realitatea teatrală românească este astăzi cu totul alta. Avantajul principal al vremurilor noi constă în faptul că nu se mai poate spune niciodată că e prea târziu: totul e mereu de făcut, încontinuu.

„Problema, acum, e să acceptăm coexistența unor concepții teatrale divergente, în cadrul căreia niciuneia dintre paradigme nu-i revine un rol «dominant»”.[358]

Anexă

Scrisoare către actori[359]

Cea mai mare parte a teatrelor din România sunt afectate în această stagiune de conflicte interne, mai mult sau mai puțin acute. Vârful de lance îl reprezintă situația dumneavoastră, actorii Teatrului „Nottara”, intrați astăzi, 15 mai 2000, în a douăzeci şi şasea zi a protestului ce îmbracă forma anulării reprezentațiilor teatrale. Opțiunea pentru acest tip de protest este o premieră în teatrul românesc, iar încrâncenarea cu care îl parcurgeți dovedeşte că sînteti hotărâți să nu cedați până la demiterea directorilor teatrului dumneavoastră.

Probabil că veți reuşi. Au reuşit s-o facă toți colegii dumneavoastră ce şi-au propus acest lucru, de la Andrei Şerban încoace, în absolut toate teatrele din România. Şi dumneavoastră, ca şi colegii dumneavoastră din alte teatre, sfârşiți prin a proiecta asupra directorilor imaginea răului absolut. Identificați sistemul cu persoana din vârf şi vă considerați misiunea încheiată odată cu demiterea acesteia.

Ceea ce mă îngrijorează este faptul că unul dintre motivele principale ale protestului dumneavoastră îl reprezintă iritarea în fața prezenței unor alți actori, invitați sau selecționați prin audiții, a audiției în sine ca formă de alcătuire a distribuției unui spectacol, precum şi a unor texte sau forme de spectacol care nu vă sînt pe plac pe scena teatrului în care sînteți angajați. Acest lucru m-a făcut să vă scriu această scrisoare.

Trebuie să precizez de la început că am cu totul alte păreri şi o cu totul altă poziție decât dumneavoastră. Voi încerca să argumentez această poziție pe cât posibil fără resentimente, ironii sau formulări ce ar putea jigni pe cineva.

Forma de teatru în care funcționați s-a învechit. Observați acest lucru de câte ori călătoriți în țări ce încep la vest de România, unde funcționează un cu totul alt sistem teatral. Problema începe cu faptul că ceea ce acolo vi se pare firesc încetează de a mai fi astfel odată ce reveniți acasă.

Vă gândiți probabil că în alte spații culturale sunt normale audițiile pentru că sînt mulți actori pe care nimeni nu-i cunoaşte şi aceasta e singura lor cale de a fi văzuți. Aici sunteți puțini, credeți, aşadar puteți fi văzuți pe scenă dacă cineva e interesat. Ceea ce omiteți este faptul că timpul nu stă pe loc.

An de an promoții numeroase de actori absolvă numeroase şcoli de teatru (în care unii dintre dumneavoastră ați fost invitați să predați). Unii dintre aceşti tineri au fost sau vor fi, în unele roluri şi în viziunea unor regizori, mai potriviți decât unii dintre dumneavoastră. A le bara calea spre scenă pe criteriul apartenenței dumneavoastră la un stat de plată mai vechi este dovada unui incredibil şi condamnabil egoism, cu atât mai de

[358] Hans-Thiess Lehman, *Teatrul postdramatic...*, p. 11

[359] Theodor-Cristian Popescu, „Scrisoare către actori”, în *Observator cultural* # 12, 2000.

neînțeles cu cât majoritatea dintre dumneavoastră ați debutat pe scenele bucureştene ca studenți sau tineri actori, iar unii dintre dumneavoastră participați la audiții şi colaborați cu alte teatre. Ce poate însemna această schimbare de atitudine, odată trecuți de partea cealaltă, cea a angajaților? Pe scenă trebuie să urce toți egali, indiferent de forma de angajare, şi să rămână cei mai buni. Aici nu mai există profesori sau studenți, actori mai vechi şi actori debutanți, ci se judecă după alte norme, le ştim cu toții care sînt.

În aceeaşi măsură în care apar mereu artişti noi, apar şi texte şi forme de spectacol noi. Unele dintre ele vă sperie, nu vă interesează sau pur şi simplu nu vă sînt pe plac. Tocmai de aceea nu trebuie sa fiți obligați să participați la ele, dar nici nu se poate să vă opuneți ca alții să o facă. Nu consiliile şi comitetele hotărăsc acest lucru, cu atât mai puțin sindicatele. Media aritmetică a părerilor unor oameni nu împinge niciodată lucrurile spre teritorii noi, riscante, ci doar spre cele sigure, verificate. Probabil că dacă ar fi făcut veşnic şedințe cu marinarii, Columb nu ar fi descoperit niciodată America. Nu e obligatoriu să vă placă tot. Nici mie nu-mi place majoritatea spectacolelor pe care le văd. Dar nu asta e important, căci nu eu decid. Ci tipul de public căruia i se adresează acest spectacol.

Obişnuiți-vă, de asemenea, cu ideea că nu sîntem toți egali. De ce vă e greu să vă imaginați un alt sistem de remunerare decât acela al categoriilor, dobândite mai ales pe bază de vechime, în care toți ştim cât câştigă un coleg? Acest lucru e anormal şi se perpetuează această anormalitate. Fiecare trebuie să fie plătit după cum şi cât munceşte. Dumneavoastră tânjiți în secret după recunoaşterea unui statut diferit de cel de „funcționar dramatic”, dar în realitate faceți tot ce vă stă în putință pentru a-l păstra. Dacă v-ați opri din a urca pe scenă pentru a impune un barem minim de plată pe repetiție şi spectacol şi contracte individuale şi confidențiale pentru toată lumea, ați dovedi că înțelegeți spiritul timpului în care trăim. Dar dumneavoastră vă opriți din a profesa tocmai pentru a vă apăra de acest lucru şi prin aceasta nu vă deosebiți de practicanții altor profesii, cu mult mai banale, şi nu dovediți un nivel de înțelegere mai înalt decât al lor. Şi ei s-au opus, dar locurile lor de muncă tot au fost restructurate sau privatizate. Toți cei ce au încercat să păstreze vechea stare de lucruri au pierdut. Şi dumneavoastră veți pierde la un moment dat, oricâți directori veți reuşi să doborâți, pur şi simplu pentru că a trecut epoca angajărilor permanente şi a colectivelor de oameni ai muncii. Peste tot, şi cu atât mai mult în profesia noastră, destinul e individual.

De ce vă temeți de competiție? De ce vă exprimați negativ despre texte pe care nu le-ați citit şi spectacole pe care nu le-ați văzut? De ce tânjiți după şedințe şi vizionări, prin care în alte vremuri cădeau capete şi se cenzurau spectacole? Refuz să cred că aveți nostalgia acelor vremuri. Priviți mai atent în jurul dumneavoastră. Călătoriți mai mult, încercați să vedeți mai mult teatru, aici şi mai ales în străinătate, încercați să înțelegeți ce se întâmplă nou în muzică, dans, arte vizuale, film. Căutați şi atrageți regizorii incomozi. Acceptați-vă vulnerabilitatea, e chiar esența profesiei pe care v-ați ales-o. Conceptul de teatralitate se modifică mereu, sub influența realității contemporane. Dacă nu sînteți atenți, vă veți trezi rapid la mare distanță de modul cum se interpretează personajele astăzi. Indiferent de ce ați realizat în trecut. Unii v-au văzut atunci, alții nu. Teatrul trăieşte doar azi, acum. Şi de acest lucru nu vă puteți apăra prin nici o grevă, prin nici un protest.

Investigați-vă conştiința. Mărturisiți-vă sincer cât efort ați mai făcut în ultimii ani pentru a vă dezvolta înțelegerea, sensibilitatea, mijloacele de expresie artistică, cât v-ați mai preocupat să găsiți şi să înțelegeți noul. Cât mai e credință şi pasiune, şi cât rutină şi orgoliu în ceea ce faceți. Numai dumneavoastră veți şti răspunsul. Acceptați adevărul la care

ajungeți, oricât ar fi de incomod.

Dacă după acest proces, singurul obstacol care mai stă între dumneavoastră şi împlinirea dumneavoastră profesională sunt directorii, cereți plecarea lor.

Mi-e teamă însă că nu pot împărtăşi bucuria dumneavoastră în fața eventualei demiteri a conducerii acestui teatru. Nu cred că aveați dreptul de a decide soarta spectacolelor realizate de mine sau de alții, deplasarea lor la festivaluri în țară sau străinătate, cu atât mai mult cu cât am avut impresia că raporturile dintre mine şi cei dintre dumneavoastră cu care am colaborat au fost bazate cel puțin pe respect, dacă nu şi pe încredere. Mă simt obosit, dezamăgit şi trist. Nu acesta e felul de teatru pe care mi-l imaginez, nu acestea sînt reperele mele de normalitate.

Nu pot şi nu vreau sa profesez în orice condiții, doar pentru un onorariu, indiferent de dimensiunea sa. Astfel încât am decis să nu mai reiau spectacolele pe care le-am realizat la Teatrul „Nottara”, căci pentru mine teatrul nu se face nici împotriva altora, nici împotriva a ceea ce simt şi cred.

Sper ca într-o zi, când vă veți plictisi de jucăria demiterilor prin presiune, să realizați că, vorba lui Kundera, „Viața e în altă parte”.

Cu respect,
Theodor-Cristian Popescu

Bibliografie

Andrei, Carol, „Interviu cu Constantin Chiriac”, www.oradesibiu.ro

Antunes, Antonio Lobo, „Realitatea e o experiență individuală” (interviu luat de Matei Martin), în *Dilemateca* nr. 37, iunie 2009

Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său* (trad. Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu, postfață şi selecția textelor de Ion Vartic), Cluj-Napoca, Echinox, 1997

Banu, George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, pp. 158-159, Bucureşti, Nemira, 2008

Banu, George, „O sută de ani de teatru de artă” în *Teatrul de artă, o tradiție modernă* (trad. Mirella Nedelcu-Patureau, Ediție îngrijită de Alina Mazilu), Bucureşti, Nemira, 2010

Banu, George, „România şi teatrul său sau Strigăte şi şoapte” (trad. de Constanța Turcoi din revista *Theatre/Public*, nov-dec. 1990), în *Teatrul azi* # 11-12/1990

Banu, George, *Teatrul de artă, o tradiție modernă* (trad. Mirella Nedelcu-Patureau, Ediție îngrijită de Alina Mazilu), Bucureşti, Nemira, 2010

Banu, George, *Teatrul memoriei* (trad. Andriana Fianu), Bucureşti, Univers, 1993

Barba, Eugenio, *Teatru – singurătate, meşteşug, revoltă* (trad. Doina Condrea Derer, Ediție îngrijită de Alina Mazilu), Bucureşti, Nemira, 2010

Bărbulescu, Carmen, „Teatrele româno...”, în *Teatrul azi* # 2-3/1994

Bărbuță, Margareta, „Amalgam de document şi ficțiune”, în *Teatrul azi* # 11-12/1990

Bărbuță, Margareta, „Chipul tânăr al teatrului britanic”, în *Teatrul azi* # 4-5/1997

Boiangiu, Magdalena, „Capra Sylvia de la Teatrul Act”, www.cotidianul. ro

Boiangiu, Magdalena, „Crima şi oamenii ei”, în *România literară*, 25 dec. 2003

Boiangiu, Magdalena, „Vorbind pe muțeşte”, în *Teatrul azi* # 12 (96)/1997

Bourdieu, Pierre, *Regulile artei* (trad. Bogdan Ghiu şi Toader Saulea, prefață Mircea Martin), Bucureşti, Univers, 1998

Brăileanu, Răzvan, interviu cu Voicu Rădescu, „Se poate face teatru cu bani puțini şi fără risipă de decor sau montaje”, www.revista22.ro

Brook, Peter, *The Empty Space*, New York, Touchstone, 1968

Brook, Peter, *Spațiul gol* (trad. Marian Popescu, prefață de George Banu), Bucureşti, Unitext, 1997

Budeanu, Irina, „Cui i-e frică de «*Îngeri în America*»?”, în *Rampa*, 17 feb. 1999

Cântec, Oltița, „Teatrul ca întâlnire”, www.liternet.ro

Chitic, Paul Cornel, „Ce se întâmplă cu teatrele?”, în *Teatrul azi* # 1/1990

Chivu, Marius, „Jos nostalgia!”, în *Dilema veche* # 253, 18-22 dec. 2008

Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, Bucureşti, Humanitas, 1990

Ciulei, Liviu şi Lupu, Mihai, *Cu gândiri şi cu imagini*, Bucureşti, igloo-media, 2009

Constantinescu, Marina, „Fără-de-limitele cinismului”, în *România literară*, 25 dec. 2003

Constantinescu, Marina, „Încă un seism în teatrul românesc”, *România literară* # 30, 3-16 aug. 1994

Cornea, Andrei, intervievat de Adina Bardaş, „Trebuie să ne punem în criză”, în *Teatrul azi* # 8-9-10/1993

Cornişteanu, Mircea, Răspuns anchetei „Nativ sau alternativ”, în *Scena* # 2 (22) feb. 2000

Crişan, Sorin, *Teatru şi cunoaştere*, Cluj-Napoca, Dacia, 2008

Davîdova, Marina, *Sfârşitul unei epoci teatrale*, Bucureşti, Nemira, 2006

Diaconu, Mircea, „Pe aici, prin acest spațiu mioritic, călcăm pe prejudecăți”, interviu luat de Cristina Dumitrescu, în *Teatrul azi* # 9-10/1991

Dinulescu, Radu, intervenție reprodusă în Iulia Popovici, „Ghidul de utilizare a teatrului independent, în România şi aiurea. Dialogul imposibil al independenților cu ei înşişi”, în *Observator cultural* # 282/18 aug. 2005

Dragojević, Sanjin, „The Importance of Microimpulses in Culture: The Example of Clubture” în Dea Vidović (edit.), *Clubture, Culture as the Process of Exchange*, Zagreb, Clubture, 2007

Duce, Valeria, „Vă prezentăm Teatrul Masca”, în *Teatrul azi* # 7-8/1990

Dumitrescu, Valentin, „Linia de demarcație”, în *Revista 22*, 6 oct. 2004

Dumitru, Andreea, „Mai rezistă «modelul teatral românesc»? Regia în intervalul 1990-2005”, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în şi după comunism*, Cluj, Efes, 2006

Dumitru, Andreea, „Seeding an independent theatre. Note pentru o cultură a precedentului.” Parte din *Cine mai are nevoie de teatru după ’89?,* proiect de cercetare realizat în cadrul programului reSourcing derulat de ECUMEST în parteneriat cu Erste Foundation

Darie, Alexandru, „În România nu există mişcare teatrală” (interviu de Liana Ornea), în *Scena* # 6, nov. 1998

Florea, Ioana, „Am simţit nevoia unei aventuri existenţiale" (interviu cu Theodor-Cristian Popescu), în *Teatrul azi* # 12/1997

Etchells, Tim, *Momentul zero al teatrului. 25 de ani de Forced Entertainment* (trad. Cristina Modreanu), Timişoara, Asociaţia Română pentru promovarea artelor spectacolului, 2011

Francia, Isabella, „O piesă despre surdo-muţi va fi montată pe scena «Odeonului»", în *Libertatea* 23 aug.1997

Galgoţiu, Dragoş, răspuns anchetei „Nativ sau alternativ", în *Scena* # 2 (22) /feb. 2000

Gavrilă, Cristiana, „Ultima bandă a lui Krapp", www.liternet.ro (preluat din *TimeOut Bucureşti*)

Georgescu, Alice, „Dramele (non)comunicării", în *Rampa* # 28, 12 nov. 1997

Georgescu, Alice, „Naţionale şi minoritari", în *Dilema veche* # 303, 3-9 dec. 2009

Georgescu, Alice, „Propunere pentru un sondaj de opinie", în *Rampa*, 3 feb. 1999

Georgescu, Loredana, „Cina la teatru, într-o fostă grădină de cinema", în *Curierul Naţional*, 22 iul. 2006

Ghitta, Maria, „Şocul eliberării. Teatrul în anul întâi", în Liviu Maliţa (coord.), *Viaţa teatrală în şi după comunism*, Cluj, Efes, 2006

Grecu, Andreea, „Distribution of non-institutionalized productions in Romania", un studiu pentru Mobile Theatre Network

Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski şi Teatrul ca o rană vie*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", prin Editura Cheiron, Bucureşti, 2010

Herghelegiu, Theo, intervenţie în dezbaterea „Nativ sau alternativ", în *Scena* # 2 (22) /feb. 2000

Herghelegiu, Theo, „Teatrul Inexistent a renunţat la existenţă",www.yorick.ro

Hubner, Zygmunt, *Theater & Politics* (edit. şi trad. Jadwiga Kosicka), prefaţă de Daniel Gerould, postfaţă de Andrzej Wajda), Nothwest University Press, Evanston, Illinois, 1992

Iancu, Bogdan, apud www.teatrulfarafrontiere.ro (preluat din *Prezent*), 18 mai 2006

Ichim, Florica, „La Teatrul Act, Marcel Iureş, *Creatorul de teatru*", www.liternet.ro (preluat din *România liberă*)

Ichim, Florica, „O provocare pentru sine şi pentru noi" (interviu cu Theodor Cristian Popescu), în *România liberă*, 17 sept. 1997

Julius, Anthony, *Transgresiuni. Ofensele artei* (trad. Tania Şiperco), Bucureşti, Vellant, 2009

Kunderová, Radka, „What for Are Theatre Reviews from Communist Era Today? Methodological problems of research on theatre of Communist totalitarian regime.", comunicare la simpozionul „What was there before the After?" din cadrul Contemporary Drama Festival, Budapesta, 2008

Lehmann, Hans-Thiess, *Teatrul postdramatic* (trad. Victor Scoradeţ), Bucureşti, Unitext, 2010

Klaič, **Dragan**, „A world view, to challenge and engage", articol bazat pe o comunicare ţinută în cadrul simpozionului Generale Oost la ARTeZ în Arnhem pe 15 nov. 2007, www.kedja.net

Laiu, Maria, „O Americă nu prea fericită", în *Luceafărul*, 3 feb. 1999

Lucaciu, Ileana, „Teatrul Act – Capra sau cine e Sylvia?", www.romanialibera.ro

Macrinici, Radu, răspuns anchetei „Nativ sau alternativ", în *Scena* # 2 (22) feb. 2000

Malița, Liviu (coord.), *Viața teatrală în şi după comunism*, Cluj, Efes, 2006

Mandea, Nicolae, Teatralitatea, un concept contemporan, Bucureşti, UNATC Press, 2006

Mareş, Doru, „Ei da, viață dada!", în *Curentul*, 29 iun. 1999

Mareş, Doru, „Teatru. Infuzii cu independență", în *Observator cultural* # 36, oct. 2000

Marušič, Drago, „Who Killed Pupilija Ferkeverk?", în *Katedra*, 2 dec. 1969, apud www.maska.si

Maşek, Victor Ernest, „Capcane şi limite", în *Teatrul azi* # 7-8/1990

Măniuțiu, Anca, „O încercare de panoramare a fenomenului teatral independent din România anilor 1990-2005", în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în şi după comunism*, Cluj, Efes, 2006

Măniuțiu, Mihai, intervenție la dezbaterea „O revoluție în teatru?", în *Scena* # 12/apr. 1999

Modreanu, Cristina, „*Îngeri în America* la Teatrul *Nottara*", în *Adevărul literar şi artistic*, 26 ian. 1999

Moldovan, Ioana, „ACT: Teatrul unei generații – 10 ani", www.liternet.ro

Moisescu, Valeriu, *Însemnări contradictorii*, Bucureşti, Unitext, 1999

Mihali, Felicia, „Există *îngeri în America*?", în *Evenimentul de week-end,* 29 ian.- 04 feb.1999

Nelega, Alina, intervenție în cadrul întâlnirii-dezbatere, „10 ani de teatru independent în România", organizată la Arad în cadrul proiectului de cercetare *Cine mai are nevoie de teatru după '89?*

Nelega, Alina, „Piesa românească, astăzi" în A. Nelega, www.nonstop.ro, Bucureşti, Unitext, 2000

Niță, Răzvana, „Hai să ne mutăm la țară", www.port.ro, 26 ian. 2005

Palade, Rodica, „Încă o lovitură de teatru în cultura română: ODEON", în *Revista 22* # 33 (17-23 aug.) 1994

Patlanjoglu, Liudmila, „Un cuplu pentru Richard al III-lea", în *Cotidianul,* 1 oct. 2004

Petre, Cipriana, *Twice-Mapping Romania: Towards a Performative Gridding of Politics and a Political Cartography of Theatre in Communism and Post-Communism*, Irvine, University of California, 2008

Pleşu, Andrei, „Dilema cea de toate zilele", în *Dilema* # 1, 14 ian. 1993

Popa, Nicolae, interpelare înregistrată la Camera Deputaților cu # 603B/20 oct. 1999

Popa, Sebastian-Vlad, „Non-public", în *Scena* # 1(21), ian. 2000

Popescu, Marian, „In Cinderella's Shoes: Romanian Theater Twenty Years Aft er Communism", în Theater, vol. 39, # 2, New Haven, Yale University, 2009

Popescu, Marian, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989,* Bucureşti, Unitext, 1997

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Bucureşti, Unitext, 2004

Popescu, Marian, *The Stage and the Carnival: Romanian Theatre after Censorship*, Piteşti, Paralela 45, 2000

Popescu, Theodor-Cristian, „2000", în *Scena* # 20, dec. 1999

Popescu, Theodor-Cristian, „Actor", în *Teatrul azi* # 8-9-10/2009

Popescu, Theodor-Cristian, „Opinia publică", în *Scena* # 11,

mar. 1999

Popescu, Theodor-Cristian, „Scrisoare către actori”, în *Observator cultural* # 12/2000

Popescu, Theodor-Cristian, „Teatru sau biserici – momentul unei opțiuni”, în *Teatrul azi* # 5-6-7/2009

Popescu, Theodor-Cristian, „UATC şi noua dramaturgie”, în *Scena* # 17, sept. 1999

Popovici, Iulia, „Ghidul de utilizare a teatrului independent, în România şi aiurea. Dialogul imposibil al independenților cu ei înşişi”, în *Observator cultural* # 282/18 aug. 2005

Popovici, Iulia, „Meandrele realului”, în *Observator cultural*, 25 mai 2006

Popovici, Iulia, „Sistemul n-o să-şi cedeze niciodată privilegiile (un interviu cu Mihaela Sîrbu)”, www.liternet.ro, 14 ian. 2005 (articol preluat din *Ziua*)

Prelipceanu, Nicolae, „Forma lucrurilor sau arta manipulării”, în *România liberă*, 24 mai 2004

Prelipceanu, Nicolae, „Marcel Iureş în Ultima bandă a lui Krapp”, www.liternet.ro (preluat din *România liberă*)

Prelipceanu, Nicolae, „Un spectacol agreabil: *La țară* de Martin Crimp”, *România liberă*, 29 ian. 2005

Radu, Oana şi Ferchedău, Ştefania (edit.), *A Short Guide to the Romanian Cultural Sector Today. Mapping Opportunities for Cultural Cooperation*. A review performed by the ECUMEST association, comissioned by the Royal Netherlands Embassy in Bucharest and published with the support of the Romanian Cultural Institute, 2005

Redacția UltimaT, „Către un discurs critic al prezenței”, în *UltimaT* # 1/1999

Rotescu, Anca, „Comandă socială versus comandament artistic”, în *Dreptatea culturală*, 13-19 mai 1998

Rotescu, Anca, *Desprinderea de pluton. Underground Ariel 1999-2009*, Târgu Mureş, Editura Universității de Artă Teatrală, 2009

Runcan, Miruna şi Buricea-Mlinarcic, C.C., *Cinci divane ad-hoc*, Bucureşti, Unitext 1994

Runcan, Miruna, *Fotoliul scepticului spectator*, Bucureşti, Unitext, 2007

Runcan, Miruna, *Habarnam în oraşul teatrului. Despre universal regizoral al lui Alexandru Dabija*, manuscris

Runcan, Miruna, „Instituții teatrale după 1989”, în Liviu Malița (coord.),*Viața teatrală în şi după comunism*, Cluj, Efes, 2006

Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, Bucureşti, Unitext, 2000

Runcan, Miruna şi Buricea-Mlinarcic, C.C., „Scandal la Odeon”, în *Litere, arte, idei,* suplimentul cultural al ziarului *Cotidianul* # 37, din 26 sept. 1994

Rusiecki, Cristina, „Cum să ne sinucidem virtual. Instrucțiuni şi abilități”, în *Cultura* # 54, 11 ian. 2007

Rusiecki, Cristina, „De-a şoarecele şi pisica lângă turnurile gemene”, în *TimeOut Bucureşti*, 5 iun. 2008

Rusiecki, Cristina, „La țară. Adevărul tâşneşte cu pipeta.”, în *Cultura*, feb. 2005

Scoradeț, Victor, „Noutăți repertoriale? (VI)”, în *Contemporanul,* 8 ian. 1998

Scoradeț, Victor, „Vine «Noul val?»”, în *Contemporanul*, 28 ian. 1999

Scoradeț, Victor, „Vlad Massaci se întoarce”, în *Cotidianul*, 15. dec. 2003

Semen, Marie-Louise, „Teatrul nu se mai poate face ca şi cum nimic nu se întâmplă afară” (interviu cu Theodor-Cristian

Popescu), în *UltimaT*, 1999

Semen, Marie-Louise, „Un început de program”, *Man.In.Fest,* iun. 2004

Sianu, Maria (trad.), „Intelectualii: posibilitatea de a ieşi din subteran. O convorbire între Iuri Liubimov şi Oleg Efremov”, după revista *Teatr* # 9, 1990, în *Teatrul azi* # 1-2, 1991

Smelianski, Anatoli, „Zile faste şi nefaste ale ideii de teatru de artă.” în *Teatrul de artă, o tradiție modernă* (trad. Mirella Nedelcu-Patureau, Ediție îngrijită de Alina Mazilu), Bucureşti, Nemira, 2010

Snoj, Jože, „Conscious or Unconscious Executioners?”, (trad.n.), *Delo*, 31 oct. 1969, p.8, apud www.maska.si

Solomon, Dumitru, „Cât de nou?”, în *Teatrul azi* # 8-9-10/1993

Stănescu, Saviana, intervenție în cadrul dezbaterii „Nativ sau alternativ”, în *Scena* # 2(22)/feb. 2000

Stănescu, Saviana, „Videoclipe cu îngeri şi demoni”, în *Adevărul literar şi artistic*, 26 ian. 1999

Stein, Peter, „A construi, a distruge, a reconstrui”, în *Teatrul de artă, o tradiție modernă* (trad. Mirella Nedelcu-Patureau, Ediție îngrijită de Alina Mazilu), Bucureşti, Nemira, 2010

Stiles, Kristine, Biesenbach, Klaus şi Iles,**Chrissie**, *Marina Abramović*, Londra, Phaidon, 2008

Stoica, Oana, „Al Qaida sau cum să spui *La revedere - Mercy Seat*”, www.liternet.ro, mai 2008

Şimonca, Ovidiu, „Cel mai mult îmi place să joc la Teatrul Act” (interviu cu Marcel Iureş), www.observatorcultural.ro

Şuteu, Corina, „Managementul teatral între rigorile teoretice şi improvizațiile practice”, dialog între D. Solomon, M. Boiangiu, A. Dabija, C. Şuteu, în *Teatrul azi* # 2-3/1994

Torch, Chris, intervenție la conferința „New Times, New Models”, Maribor, Slovenia, 28-30 ian. 2010

Višnić, Emina, (edit.), *A Bottom-up Approach to Cultural Policy-Making*, Amsterdam – Bucharest – Zagreb, policiesforculture, 2008

Yakubova, Natalia, „The Changing Notions of «Alternative Theatre» and «Repertory Theatre» over the Last Two Decades in the Post-Communist Region”, comunicare prezentată în cadrul conferinței „Twenty Years After” din cadrul Contemporary Drama Festival Budapest, 26-28 nov. 2009

Wald, Henri, „Luciditatea teatrului”, în *Teatrul azi* # 2/1990

Žižek, Slavoj, „Post-Wall*”,* în *London Review of Books*, volumul 31, # 22, Londra, 2009

www.afcn.org
www.archatheatre.cz
www.arcub.ro
www.coalitiasectoruluiculturalindependent.wordpress.com
www.cornerstonetheater.org
www.eu.teatru74.ro
www.kedja.net
www.liternet.ro
www.maska.si
www.nowyteatr.org
www.pekarna.org
www.recensamantromania.ro
www.revista22.org
www.teatrul-excelsior.ro
www.teatrulfarafrontiere.ro
www.uniter.ro
www.yorick.ro

Extrase din această lucrare au fost publicate sau sunt în curs de publicare, uneori în forme uşor modificate, în *Teatrul azi, Scena.ro, Observator cultural, Vatra, Symbolon, Man.In.Fest* şi *New Europe College Yearbook*. Unele materiale au fost elaborate în cadrul bursei acordate de Colegiul Noua Europă.